

Mircea Martin
Generație și creație

Editura pentru literatură
București
1969

AVERTISMENT. Adun aici cronici literare publicate în *Amfiteatru* și *Contemporanul* (numai trei), între 1966 și 1969.

Aceste cronici sunt, înainte de toate, *opțiuni*, și opțiunea suverană o reprezintă *generația* celor care – deasupra formației și vârstei – s-au afirmat plenar abia în ultimii ani.

K vorba de o „generație de creație” – cum spune Tudor Vianu, de la care împrumut termenul, împreună cu titlul volumului. Nu solidaritate gregară sau intoleranță juvenilă, ci o atmosferă de emulație artistică, un concurs *deschis* pentru promovarea noului și a adevăratelor valori. Convingerea intimă a celui care semnează aceste rânduri este că generația nu înseamnă altceva decât un ritual cotidian de trecere spre solitudinea esențială a creației. Cu alte cuvinte, o ficțiune necesară.

Nu înțeleg actul critic altfel decât ca participare, ca „experiență”. Critica e *una*, indiferent de pretexte, și identitatea ei o dă efortul interpretativ. Pentru mine acesta presupune o încercare de *identificare* infinit repetată. Ținta oricărei exegeze trebuie să fie aceea de a întâlni conștiința unei opere (nu pe cea a autorului)

și de a-i reda (sau atribui) o coerență semnificativă. Nu există critică în afara unei fidelități fundamentale față de operă, a cărei „deformare” (inevitabilă) e de dorit să se producă în punctul cel mai înalt cu putință.

Programul critic trebuie căutat în chiar materia volumului, adică în ceea ce are el implicit și eficace. Un program nu se reduce la principii spectaculoase și bovarice, după cum judecata de valoare nu se reduce la adjective.

Așadar, o culegere de *cronici*. Numai atât spun. Și adaug – dar nici mai puțin decât atât.

mic.

octombrie 1968

„Le Ion n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimite du silence qu'il impose la parole, ce qui fait que ce silence est encore le sien ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart”.

MAURICE BLANCHOT

POEZIE

„11 ELEGII”.

Rareori o carte de poezie are atâta uimitoare **l putere de a supune** până și pe cititorul privilegiat (**și frustrat în același timp**) care e criticul; orice exegeză rezistă cu greu tentației de a urma, în succesiunea impusă de autor, fiecare etapă a itinerarului său misterios, resimțind această fidelitate ca pe o eliberare.

Scrie, oare, Nichita Stănescu o poezie atât de dificilă? Deschiderea dintotdeauna a poetului spre viața rarefiată a ideilor capătă în acest volum o formulă decisivă. El e în căutarea unei identități profunde a lucrurilor, deasupra a tot ceea ce e distinct prin impuritate contingentă. Acestei esențe teoretice încearcă să-i dea o transparență perfectă în cuvinte, chiar dacă e astfel nevoit să întreprindă mereu o critică a limbajului și să ajungă până la capătul lui. Probele dificile impuse de poet provoacă, parcă, o retragere a cuvintelor din comerțul lumii; ele se împruținează și se aleg, adunând fascicule de sensuri și de virtualități, împingând ceea ce se concepe până la ceea ce nu se mai poate concepe. Chiar și metaforele devin un exercițiu de rigoare. Ele par o concesie făcută comonității noastre în receptarea poeziei, într-atât o de atent autorul ca ideea să nu fie alterată de jocul lor. Voința sa de a abstrage este atât de accentuată, încât, la un moment dat, avem impresia că nu mai vorbește despre certitudinile realului, ci de posibilitățile lui, nu de **/1** ființă, ci de aptitudinea de a fi, nu de cuvânt, ci –, de ceea ce e vibrație pură, așteptare a cuvântului, amânare a lui.

Forța de seducție a unei astfel de poezii stă în capacitatea ei de stârnire intelectuală, și plăcerea analizei critice e de a ajunge la o structură imaginabilă, căreia să nu-i lipsească imaginația altor

structuri.

Obsesia profundă a celor 11 *elegii* ale lui N. Stănescu pare să fie aceea a unei unități exemplare, organice și cosmice.

Prima elegie conține un elogiu adus unității primordiale. („El începe cu sine și sfârșește *cui* sine...””) Se închipuie aici o existență ideală S nebuloasă, bogată în conținut nemanifestat, o esență exclusivă, neutră și suverană – poate chiar Ideea în sine – căci nu e exclusă posibilitatea unui itinerar hegelian.

În elegia a doua, *Getica*, unitatea inițială pierdută se reface printr-un liant de natură spirituală. Dislocarea realului dens e oprită printr-o inserție de zeu, a cărui transcendență pare vecinătate: „În fiecare scorbură era așezat un zeu. / Dacă se crăpa o piatră, repede era adus și pus acolo un zeu. / ... O, nu te tăia la mână sau la picior, / Din greșeală sau dinadins! / De îndată vor pune în rană un zeu, / Ca peste tot, ca pretutindeni, / Vor așeza acolo un zeu, / Ca să ne-nchinăm lui, / pentru că el / Apără tot ceea ce se desparte de sine”.

Mișcarea fundamentală a elegiilor următoare e una de irezistibilă metamorfoză, petrecută sub fascinația bogăției de culoare și savoare a concretului. Poetul râvnește existența răspicată a pietrelor și viața fragedă a fructelor: „Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri, / Schimb verdele pe galben și / Mă las pierit de toamnă / În numele pietrelor trăiesc și mă las / cubic bătut în drumuri, / Cutreierate de repezi mașini. / Trăiesc în numele merelor...”

Cum nu s-ar părea, această tensiune spre concret vine dintr-o spaimă imensă în fața infinitei sale diversități. Sensibilitatea hipertrofică de poet adevărat dă intuiții vertiginos absolutizate, ce se încheagă într-o tulburătoare perspectivă catastrofică. Curgerea neconținută a lucrurilor, devenirea lor continuă sunt resimțite ca o pierdere ireparabilă și multiplicitatea infinită a posibilităților de existență ca o dezagregare: „Mă amestec cu obiectele până la sânge, / Ca să le opresc din pornire, / Dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe / Spre o altă orânduire”.

Poetul se teme de infinitatea de forme ca de un apocalips. Și atunci le îmbrățișează strâns, aidoma „sâmburelui pământului, care întinde jur-împrejurul lui o infinitate de brațe ale gravitației”. Un poem

transcrie o astfel de înaintare masivă în orizont: „Întind o mână, care-n loc de degete / are cinci mâini, / care-n loc de degete, au cinci mâini, / care în loc de degete / au cinci mâini...” Proliferarea monstruoasă de tentacule avide să pipăie și să rețină este o formă de rezistență la proteismul implacabil al materiei. Poetul înțelege că unitatea exemplară nu poate fi realizată altfel decât prin contopirea propriei existențe în realitatea obiectivă și polimorfă, și atunci se așază în lucruri ca un zeu getic. La *identitatea* profundă a lumii nu se poate ajunge decât prin identificare, și această identificare nu e altceva decât pierderea propriei identități. Idealul dificil al unității e garantat ele acest sacrificiu. Destin simbolic de Meșter Manole, el însuși sacrificat, destin ciudat, destin repetabil.

Refuzul lui Nichita Stănescu de a accepta ideea unei fisuri ontologice se însoțește firesc cu dorința unei cunoașteri apte să stabilească în identitatea și unitatea lucrurilor un raport cu adevărul. El suferă până și de disocierea insesizabilă a semnalelor lumii când se lovesc de organele – perechi ale ființei: „Durere a ruperii în două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. / Durere a ruperii în două a sunetelor / lumii / ca să-mi lovească timpanele, două. / Durere a ruperii în două / a mirosurilor lumii, / ca să-mi atingă nările, două”, sau de distanța interioară dintre simțuri: „Sunt bolnav de ceva între auz și vedere, / de un fel de ochi, de un fel de ureche / neinventată de ere”. În interstițiile senzoriale localizează ol un organ inedit, capabil să comunice cu întreg universul, poate organul de abstragere, sau, mai sigur, organul conștiinței mitice. O ipostază a acestui tip de cunoaștere unitară e aceea în care eroul însuși devine Privire – ca goetheanul paznic: „O scurtă tristețe, rămâne / De jur-împrejur o sferă de vid / Stau în centrul ei, și unul câte unul / ochii din frunte, din tâmplă, din degete / mi se deschid”.

Aspirația spre unitate existențială și gnoseologică se realizează plenar în poemul *Omul-jantă*. Întâlnim aici o suprapunere a ființei cu Marele Tot, o identificare conștientă de sine. Dedicăția către Hegel, de loc întâmplătoare, vrea să sugereze, cred, reîntoarcerea îmbogățită a Ideii după încorporarea în concretul naturii și regăsirea unității inițiale pe alte înălțimi a spiralei. Dar parcă tocmai pentru ca mișcarea să nu se

întrerupă și dialectica să nu fie contrazisă, o altă tristețe îl încearcă pe poet, și ea nu e altceva decât nostalgie a concretului diversificat: „... De numărul unu sunt bolnav, / Că nu se mai poate împarte / La două țâțe, la două sprâncene, / La două urechi, la două călcâie, / La două picioare în alergare / Neputând să rămâie...”

Există în volumul lui Nichita Stănescu o *suferință abstractă*, produsă de dificultatea organică de cristalizare într-un mod anumit al existenței sau al cunoașterii. Poetul n-a învățat încă să renunțe, și atitudinea lirică cea mai caracteristică mi se pare a fi *imposibilitatea de a alege*. Elegiile sale sunt aproape toate *elegii ale opțiunii*. Și, în aceeași măsură, *elegii ale unității*, căci unitate înseamnă consecvență, iar consecvența e opțiune repetată. În elegia a doua, de pildă, imposibilitatea alegerii vine din înstrăinarea pe care o provoacă mișcarea oarbă a credinței, concepută ca un antrenament de supunere colectivă: „Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde / ochiul, / pentru că vor aduce și-ți vor așeza / în orbită un zeu / și el va sta acolo, împietrit, iar noi / ne vom mișca sufletele slăvindu-l... / Și rhiar și tu îți vei urni sufletul / slăvindu-l ca pe străini”. În elegia a treia, există o tensiune rezolvată prin alternanță între ceea ce aș numi facultatea realului și facultatea imaginarului, între un timp istoric, obiectiv, și un altul interior, inactual și reversibil, cutreierat de halucinații ale începutului de ev. A patra elegie (subintitulată semnificativ *Lupta între visceral și real*) e plină de „ruguri în așteptare” – simbol al unei alegeri responsabile și tragice. Elegia a șasea (*Afazia*) prelungește o dilemă (mai mult decât erotică) și amână o decizie până dincolo de moarte: „Stau între doi idoli și nu pot să aleg pe niciunul, stau / între doi idoli și plouă mărunț, / și nu pot să aleg pe niciunul... stau între două gropi / și nu pot, în ploaia mărunță, / să aleg prima pe care voi astupa-o / cu pământul mușcat de ploaia mărunță”.

Volumul cuprinde, totuși, o opțiune, și încă una formulată pregnant și categoric. După peregrinări dramatice prin teritoriul de absență și de fervoare numit Hiperboreea, poetul regăsește pământul cert al țării, pe care pășește ou fiorul rodniciei viitoare: „... A fi sămânță / și a te sprijini de propriul tău pământ”.

Nichita Stănescu face, așadar, dintr-o apartenență fatală un

privilegiu și din ideea opțiunii infinit repetate semnul adevăratei libertăți.

noiembrie 1966

„OUL ȘI SFERA” „OBIECTE COSMICE”.

În finalul aventurii spirituale, al cărui jurnal de bord îl constituie *Elegiile*, Nichita Stănescu se reîntorcea pe pământ sigur. Ca alt Ulysse, el regăsea o Ithacă a certitudinilor și, odată cu ea, un mod uitat de a chema lucrurile pe nume: „... A spune semințelor că sunt semințe, / a spune pământului că e pământ!”. Elegia a 11-a este, deci, o elegie... „optimistă”, dar nu mai puțin o elegie, întrucât e traversată de tristețea a ceea ce nu s-a împlinit încă. Elegia a 11-a e – paradoxal – o elegie a fantomei viitoare.

Nemulțumirea perpetuă a poetului, răspunzând curiozității sale neistovite, îl apropie mai mult de eroul homeric decât siguranța sa răspicată. Căci, raportată la psihologia unui destin exemplar, întoarcerea lui Ulysse în Ithaca pare problematică. Dacă Ulysse s-a întors, ceea ce nu e verosimil, odată ajuns, el n-a înălțat în mijlocul insulei altare de jertfă, ci catarge de corabie. El a venit numai ca să plece, pentru că sensul existenței lui stă în riscurile peregrinării. Penelopa e memorabilă prin așteptarea ei nesfârșită, Ulysse e semnificativ prin amânarea la nesfârșit a revenirii. El e rătăcitorul veșnic, pentru care stabilirea e accident și peripeția permanență. Adevărata lui Ithacă rămâne întotdeauna necesară și depărtată ca o himeră.

Revenind la N. Stănescu, vom zice că adevărata lui Ithacă rămâne Hiperboreea, ceea ce nu e decât un mod de a constata continuitatea problematicii abstracte și în recentul volum, *Oul și sfera*, ca și în ciclul inedit, *Obiecte cosmice* (inclus în culegerea intitulată *Alfa*), situat și el în proximitatea organică a *Elegiilor*. Regăsim aici spațiul glaciari cunoscut, reflexele vinete ale ghețurilor, frigul sunând în corole, aerul împietrit. Sunt cântate ferigile: „Ferigi, o voi ferigi! Lapte verde / din care suge gura de iarnă. / Vino și bea-mă cu botun-ghețat, / iceberguri sub cer se răstoarnă. / / Acum ele sunt lângă steaua / numită Canopus, și lună. / Ferigi, o voi ferigi! / Oase-ale în*;

gului, spumă”.:*

Poetul oare într-o elegie simțea recăderea în trup ca pe o mare durere, suferă și acum de a fi fost aruncat în propriul destin ca-ntr-o pedeapsă nemeritată: „Când am deschis ochii, mă aflam / în acest trup pe care-l vezi / și vinovat de felul lui eram, / cum vinovate-s frunzele că-s verzi”. Condiția pe care o râvnește este anonimatul: „Numai numele să nu / mi-l amintești / numai numele, nu”.

Poezia se debarasează de referințele reale și se golește de semnificații psihologice sau istorice. Eul devine o stare generică, un fel de „cogito” ciudat, eliberat de amintirile sau ecourile trăitului. Purtat de aspirațiile abstracte ale inteligenței, poetul se îndepărtează de lume și de sine într-o imaginație a esențelor. Spun imaginație, pentru că ipotezele sale se exprimăm domeniul vizualității, producând întotdeauna un desen cu linii reci, clar cu volute surprinzătoare.

Poetul închipuie o substanță originară globală și o percepție totală, nediferențiată, într-un spațiu omogen și într-un timp Continuu. O conștiință anterioară oricărei individuațiuni reflectă o realitate încă nedesfăcută în lucruri. Nu există granițe separatoare, totul este fuziune, pentru a putea exista, corpul omenesc trebuie decupat dintr-un fundal cosmic: câștigându-și limite, el întrerupe însă o continuitate organică: „Brațul mi se sfârșește cu trosnet, sau a menține starea lor de grație inițială, poetul le smulge fuziunii și curgerii. J e apără de agresiunea lucrurilor.

Așa se face că, în poezia sa, spațiu] este *ruptură*, iar timpul – *sincopă*.

Conștient sau instinctiv. N'iehita. Stănescu definește cu propria poezie o *condiție ideală a poeziei* și interesant e că o face fără să-și epuizezepoezia. Căci, după ce ne obișnuise eu ideea că nu mai are emoții, ci numai fulgurații abstracte, după ce aproape ne consolare cu faptul că *traduce* întotdeauna și nu; o *identiiică* niciodată, poet u] trăiește convingător în fața noastră nostalgia contactului direct și sincer cu lumea. A mirosi o O: are i se pare o faptă îndepărtată ca un incest: „A mirosi o floare este un fapt de marc1 rușine... / K ca și cum de propria ia mamă ți-ai apropia / nărilor. O, florile, / lapte binemiositor al Maicii Domnului, și slabilire-a nemișcării – n

nemișcat! / / Tată și Fiu se-nmulțesc prin miros. / ei înșiși violează seara / matrice a mirosurilor... //. Noi, pudici și îndepărtați și cu mirosurile rupte stând și drepti / pe scaune de piatră și cu cărți în mâini, / doar cu privirea mirosim și-atât. și-ndepărtați / . Și albi de primăvară, puri, / și înțelepți”.

După ce s-a înstrăinat într-un eu abstract, poetul se regăsește pe sine în adolescență și în iubire. El aruncă în lume sămânța zborului și priveliștea ei se umple de aripi albe. Până și pietrele – simbolul gravitației – închid în ele un /. bor întrerupt: „Merg, și toate lucrurile dau din aripi; / aripile de piatră ale pietrelor bat atât de încet, încât pot smulge din ele cristalele de cuarț / ea pe niște pene

Jubiixa face fiinU-I! transparente și le sustrage duratei: ... și în vii pe deasupra, verde, / și niciun lucru nu to-ncape, / și ora tot mai mult te pierde...”

Dacă. În genere, erotica lui N. Stănescu este hieratică și grațioasă, o poezie e stranie și memorabilă ca un spect.ru: „O armură-n care să ne-ascundem. / tu în dreptul unui ochi, eu în dreptul unui ochi; tu în inima mea. inima mea în fier. / Piciorul tău să curgă peste bolovanul pătrat al genunchiului meu; / brațul tău să alerge peste brațul meu, / cum aleargă un câine de vânătoare / de-a lungul strigătului de luptă / al stăpânului. JIO armura singură, mergând pe țărml mării / și făcând un zgomot asurzitor, / ocolită de pescăruși și de sufletele / femeiești, ale înecaților. // O armură cu două rânduri de dinți / când rid în hohote. / Să-mi întind sprânceana cenușie, / deasupra ta. ca o pătură de nori. / Tu să suspini scurt: să adormi fără vise. / / O armură singură mergând pe țărml mării, / strălucind lustruită de briză, șuietând lovită de vânt”.

februarie 1968

Cezar Baltag.

„MONADA”.

De la Cezar Baltag am așteptat ani la rând mereu altceva pentru a-l recunoaște. Nu-i vorbă, el s-a impus de la început și cu destulă ușurință printre figurile de frunte ale generației, iar critica a fost unanimă în a remarca vigoarea și armonia elanului său creator. În ciuda acestei reputații bine fixate, am bănuir întotdeauna în zonele mai

profunde ale biografiei sale lirice o nerealizare și, poate, o dramă, pe care ritmul aparent sigur al versurilor n-o putea ascunde destul. De aceea, n-am încetat să presupun, în chiar expresia poeziei, câteva virtualități trădate și să aștept întâlnirea unei conștiințe potențiale cu limbajul ei necesar.

Speranță întreținută de o insatisfacție. Căci impresia de artificial a plutit suverană peste aproape toate lecturile mele din poeziile lui.

Încercând să găsesc acum explicații retrospective, nu voi refuza poetului retorismul, pentru că el poate fi ușor depășit sau... inclus de orice poezie matură, ci descriptivismul bine ornat, nu-i voi reproșa răceala, inerentă atitudinii meditative, ci crisparea, sterilizarea sentimentului prin abuz neologic și efort vizibil de regie. Voi fi în continuare impresionat de ordinea muzicală a atâtor versuri, dar voi observa cât de rar provoacă ea efecte de șoc, voi aprecia, în fine, stringența imaginativă a poetului, dar și nivelul fără voie scăzut al ilimitării vizionare.

Asemenea rezerve, pe care nu le-am putut depăși, primesc acum o formulare radicalizată de însăși revelația ultimei manifestări a poetului.

A fost nevoie să apară această antologie severă și, mai ales, a fost nevoie ca această antologie să cuprindă un ciclu de inedite de-a dreptul tulburător (*Țărnuț zadarnic*), pentru ca imaginea așteptată a adevăratului Cezar Baltag să se închege în fața mea ca o iluzie care mă apără sau ca o certitudine care mă face să scriu.

Ce se întâmplă? Se dezice poetul de sine? Nimic din ce a fost nu e recognoscibil în ceea ce ne încântă acum? Dimpotrivă. Aș spune chiar că abia poezia recentă ne arată ce au însemnat momentele ei anterioare, în condițiile în care vechile înclinații se continuă, ca și vechile teme.

Regăsim, așadar, aceeași fascinație a esențelor ideale contemplate în ipostaza de zei abstracți, aceeași atmosferă patetic solară și chiar aceleași complexe de imagini, între care cel al cărui element original este focul revine Până la obsesie sau până la cult. Poate că temperamentul ardent al poetului, refuzat ca atitudine lirică, se „răzbună” în predilecția pentru această temă malefică, imaginând

incendii pustiitoare sau numai pure incandescențe. În orice caz, o „psihanaliză a focului” – fie și empirică – aplicată la poezia lui Cezar Baltag, n-ar fi lipsită de interes.

Noua cristalizare a poeziei (aceea pe care o atestă ciclul *Țărnul zadarnic*) nu s-a produs printr-o schimbare de „concepție”, ci prin descoperirea unui echilibru ideal între o postură reprezentativă și o dicțiune organică, obiectiv neatins în încercările anterioare, încă în *Răs jrânger*i se putea urmări decizia poetului de a se desprinde din vechile poze rigide și de a-și făuri un limbaj capabil să exploreze profunzimile eului. *Răsirânger*lle nu constituie decât aparent o lirică a „rolurilor”, în ele poetul se caută pe sine, dar se caută ca poet, el se privește multiplicat de oglinzi, pentru a alege „răsfângerea” unică, privilegiată, definitivă, lat-o:

„Aici este soarele meu, / aici sunt prietenii mei? și fântânile, / aici orizontul este pe rând / roată, / deal, / inimă, / aici, din părinții părinților mei, / au zburat treptat zilele / și s-au rostit cuvinte / și s-au desfrunzit așteptări / Și

au căzut ploi / și au luminat patimi, / inima mea / atunci / era Măine, / trupul meu atunci / era Măine, / sângele meu / încălzea un timp nenăsoit, / glasul meu netrezit / clătina în miezul semințelor / netrezitele ramuri, / – Văzul meu e o trecere, / auzul meu e °

trecere, / sângele meu e cea mai frumoasă călătorie / spre inima dulcelui Măine, / pe care / îl voi numi fiul meu / și îi voi da cuvintele mele / și ochii / și soarele meu și râurile, / și îl voi pune stăpân peste numele meu / și amintirea mea / și izbânzile, / aici, pe aceste coline, / unde eu voi fi mai departe / roată, / deal, / inimă”.

În această confesiune solemnă, cuvintele au putere magică, evocatoare, proaspătă, ele se leagă miraculos într-o alunecare căreia poetul însuși nu i se poate sustrage. Lucrurile încep să semnifice singure, cuvintele înseși să gândească, poezia pare scrisă de o ființă abstractă, de un eu fără nume.

La această impersonalitate înaltă, care e semnul distinctiv al Poetului, Cezar Baltag ajunge cultivând mitul. Poezia sa de acum e o restituire de mituri. *Răsfângerea* citată mai sus reface mitul „eternei reîntoarceri”. O poezie erotică recunoaște în chipul iubitei un model

arhetipal: Ana lui Manole:

”

— Tu ești fereastra ivind pentru o clipă / chipul ei adevărat
uneori, / Și în scurta lor ardere, fără să știe, / ochii tăi o răsfrâng
gânditori. / Vocea mea palidă nu o ajunge, / gesturile zadarnice-mi
sunt. / Când va tresări oare, zărindu-mă, / îndepărtata mea, când?”

Fragmentele din *Țărnuț zadarnic* au la origine ficțiunea mitică a
„tinereții fără bătrânețe 51 a vieții fără de moarte”.

Meritul poetului nu este numai acela de a descoperi și valorifica
latențele lirice ale fanteziei populare, dar, mai ales, de a acorda
proiecțiilor fabuloase valori morale proprii, iar soluțiilor epice
semnificații metafizice. Așa încât eroul basmului va parcurge, în
interpretarea lui Cezar Baltag, un itinerar simbolic, ale cărui secvențe
fac să apară un veritabil lirism al marilor categorii: Nașterea,
Dragostea, Moartea.

Titlul sub care se adună aceste poezii vrea să fie, dacă înțeleg
bine, o metaforă a condiției umane tragice. *Țărnuț zadarnic* – teritoriu
paradoxal de euforie și impas –, pământul promis și refuzat, această
speranță întreținută de luciditatea eșecului, nu este altceva decât
existența umană asediată de limite și conștientă de ele.

Decepția provocată de idealul imposibil al „vieții fără de
moarte” determină, la rândul ei, o răsturnare semnificativă de valori:
omul apare crucificat de la naștere, el intră în carnea propriului trup
oa-ntr-un incendiu, ochiul îi arde văzând și urechea se face „vinovată”
de sunete. Plânsul increatului se aude ca un refuz și sfârșește prin a
deveni resemnare: „Cine se răstignește pe sine / în nașterea sa? //...
Mă dau spre lumină / lumilor / și voi avea umbră / și ochiul va arde
văzând / și urechea va fi vinovată de sunete. /.../ Durere din durere
Nicăieri adevărat, / din nicăieri adevărat / Născut, iar nu făcut. Și ca un
orb de mână / în Iunie petretiut. / Totul e moară a totului, totul e cap
cană a totului, / ca șarpele încolăcit pe coasă, / astfel vin eu din tânărul
/ meu mormânt. // Zei foame, primiți-mă. Jertfa supremă / sunt eu / în
trupul acesta”.

Tragismul conținut în mișcarea acestor versuri și a altora din
cuprinsul ciclului amintit vine din aceea că eternitatea râvnită de

basmul popular e contemplată nu din perspectiva efemerului, care e viața, ci din aceea a neantului, care e moartea. Cum s-a putut remarca, moartea este o predestinare în increat, „Doamna surâsului final” (numită cu grație altă dată) îl așteaptă pe rătăcitorul erou credincioasă ca o Penelopă:

„Eii sunt / și afară de mine / altă nu este. I Nu voi sta văduvă. / Tu ești mirele meu. / Eu sunt firul care iese din tine, / viermele meu / de mătase; / eu sunt giulgiul tău / cosmic / pe care îl teși, / o, nepot magic / de fluture:) ... eu sunt ciocănitorea / cărunță / care lovește / în trunchiul alb / al hazardului...”

Ne putem întreba cu îndreptățire cine vorbește astfel și dacă ceea ce spune este rugăciune, blestem sau mărturisire cutremurătoare de dragoste.

Iubirea e așezată, ca și moartea, în sâmburele tuturor lucrurilor și în cumpăna universului. Ea poate seca mărire, aprinde pustiriile sau, chiar, izgoni pe Dumnezeu: „... lumea e o gură deschisă: / limită... limită... limită... / Dumnezeu se sparge, / Dumnezeu se sfâșie, / Dumnezeu se aruncă în toate părțile, / Dumnezeu se leagănă încoace / și încolo / ca un nebun spânzurat”.

În invocația erotică poetul regăsește mirarea oriental-arhaică și tonul „căelnic” din tânguirea Inorogului lui Dimitrie Cantemir: „... mă sting, mă sting, / vai mie, / leii pustiei mă pradă, / da, leii mă pradă foarte”. Sau, în altă parte: „Lovită e inima mea / și s-a uscat / ca floarea, / oasele mele se despart / de carnea mea, în vânturile patru / strig / după tine / ca șarpele zornăitor de nisip, / ca vipera bici / a faraonilor...”

Eroul închipuit de poet se sfâșie între „setea de-acum împietrit” a iubirii și acel „niciodată” al morții. De aici cumularea de „concetti” contrase modern în reprezentările sale: „țărmlul zadarnic”, „nașterea-răstignire”, „izvoare de sete”, „amintire neîntâmplată” și. În fine, această intuiție fără seamăn – „odihna în țipăt a lumii”!

Întreg ciclul păstrează un ton vizionar și un aer hermetic.

mai 1965

H;

G rig or e Hagi:

„SFERA GÂNDITOARE”.

Nu în patosul de idei trebuie căutată poezia acestui volum, ci în puterea ele a produce un moment paradoxal de absență și de tensiune. Un univers căruia i se retrage impulsul inițial, încremenește într-o așteptare fără nume. Circuitul vital e întrerupt, unitatea organică a ființei se dislocă; zborul devine „o curgere de pasăre împietrită”. Corpurile se despart de mișcare emanând inefabil: „... din cranii sare-o umbră de pământ, / din pești o fumegoasă coadă de cometă / din libelule, un văzduh înfierbântat de viață...”

În liniștea contingentă, numai clopotele vibrează lovite de lună și pe pământ se aud planete încă necunoscute. Lucrurile lumii își dezvăluie fața ascunsă, de o paloare nealterată, în care poetul se privește ca-ntr-o oglindă. Revelațiile primite astfel fac să treacă imobilitatea momentană a contextului în crispate lăuntrice. Liniștea peisajului încremenit e li-mștea dinaintea surpării, pentru că a doua fate a lucrurilor e moartea. Sufletul privește-n ogimdă ca-ntr-o prăpastie, a cărei teroare și atracție o suportă în același timp.

O v o

Poetul respiră golul unei bătai de aripă și găsește la picioare iarbă fulgerată, dar sentimentul dominant nu e, totuși, disperarea și nici măcar melancolia, ci fascinația. Prăpastia îl stârnește cu șansa unei performanțe unice: „... spre pâlnia adâncului cad unii / și viața li se-aude / mai înaintea trupurilor / spărgându-se de stâncâle-ascuțite, / dar sunt și cei în ochii cărora privind / prăpastia se zdruncină / și alunecă și pierе în el...”

În altă parte, oprirea bruscă e exersată ca un antrenament al morții, iar împietrirea de o clipă, ca preludiv al ei, provocat: „Învață-te din timp cu moartea, / ea e oprirea noastră cea mai bruscă / și cea mai împietrită / când trupul ți-l întrece prima oară / și fără-ntoarcere / tot ce a fost nemuritor în tine...”

Grigore Hagi atacă tema morții cu seme-ție virilă, cum indică și versul programatic: „Frumosul firav își atrage singur moartea...”

Un șarpe se târăște spre sâni grei de lapte, mieii cad victime propriei imaculări, suavitatea iubitei îi este fatală: ... cuțitul de pe masă s-a aprins de nălucirea dulcelui tău sânge”.

În poezia lui Grigore Hagiu, viața se raportează la moarte ca la un asediu plăcut. Între iubire și moarte e închipuită o distanță cât golul dintre polii aceleiași semințe. Iubirea este amenințătoare și devorantă, un destin „nerăbdător să ucidă”. Același „frumos firav” exercită o atracție violentă, cu gesturi abrupte:

atât de goală și de albă ești, / în mine săli de arme se dărmă”.

Peste scene de pasionalitate dezlănțuită, poetul știe să arunce o lumină purificatoare: ... ardem de vii în cazanele propriilor noastre trupuri, / dar fumul *ce-l* urcăm / mai poate să mențină chipul / acelei rugi oare am fost / izbindu-ne în întuneric oasele, / sudoarea trupurilor noastre, / când facem dragoste, / spre cerul iernii se evaporă / și-n spații siderale, / cu frigul întâlnindu-se / recade pe pământ, / și nu-i decât această mână / imaculată de zăpadă / albindu-ne fereastra”.

În fine, nu lipsește din volum nici tema benefică a copilăriei, hipnotizată de zăpezi și de stele: „E ziuă, și pe lume ninge, și între frigul de afară / și sângele din mine, / aromitor de cald, / e-o înțelegere tacită, // copii privesc prin fruntea mea / ștergându-i florile de gheața / sunt fascinați de-ntinderile albe / amurgu-albastru li se va părea / somnul ou arbori / Și pâraie dantelate / venind până în dreptul! or / și căutându-i fără să-i atingă // un coridor se naște între fruntea mică / și-adești copii / ful dmăuntru / un loc melodios la fel cu go – mărit dintre vitraliu / și sfinții colorați Prel // mi e capul plin în seara asta de copii /

ma °latin doar Puțin și îi aud / cu clinchet cristalin cum sună-n mine / și restul trupului mi-adoarme / în umbra existenței lor fragile / când primele ninsori îi cheamă / și stelele încep să li se uite fix în ochi”.

Cele mai izbutite efecte le obține Grigore Hagiu în asemenea secvențe, în care o intuiție fulgerătoare se ridică până la mit, sau, dimpotrivă, îl refuză, ca în *Zeitate de apă*: „Șarpe cu cap ascuțit /... pentru sufletul tău ți-ar fi fost necesară / o cu totul altă înfățișare / astfel cum ești / trupul tău e-o armură străveche / și înspăimântătoare / pe dinăuntru locuită însă / doar de-un copil adormit /...”

Orgoliul lui Grigore Hagiu (și nu numai al lui) este, însă, poemul ele amplă meditație. Se vede în volum cum exercițiul speculației

intelectuale împinge autocontemplarea până la înstrăinarea de sine.

Sfera gânditoare rămâne un titlu lipsit de complicitate reală cu volumul, câtă vreme cele mai bune piese din cuprins nu sunt cele care participă la problematica abstractă anunțată. Poeme ample ca: *Glossă majoră*, *Inimile*, *Omul*, *Phoenix*, *Marele visător* etc. Încearcă să o cuprindă într-adevăr, dar cu rezultate neconvingătoare. Substanța filosofică se îneacă aici în dezvoltări parazitare, mișcarea ideilor rămâne y vagă, atunci când nu e incoerentă. Grigore Hagiu trebuie deconcertat în insistența cu care cultivă poemul de mari dimensiuni. El nu e poetul speculației desfășurate și nici al succe

„Metitoare de imagini, ci al unei tensiuni SIUft care-și inventă o cauză nebănuită, ca ciudate w reversuri: „... uneori mă i' Sdesc la tine / și-atunci plesnesc oglin

Întunericul odăii tale...”

Iulie 1967

Mar în „— Se rescu:

„TINEREȚEA LUI DON QUIJOTE”.

Marin Sorescu e un cinic al poeziei, înainte de a propune o viziune asupra lumii, el impune o anumită atitudine față de poezie. Câtă libertate și câtă dramă e inclusă în această alegere nu e greu de presupus. O psihologie a creației se poate încerca, în ciuda voinței manifeste a autorului de a șterge urmele propriei prezențe prin schimbarea nonșalantă și deconcertantă a măștilor.

De unde această tendință evidentă de a-și ascunde „sinceritatea” într-o expresie comică? Marin Sorescu pare dinainte edificat în legătură cu poezia și decepționat de posibilitățile ei. El știe că infinitul nu poate fi exprimat decât prin finit, adică prin cuvânt. El nu poate realiza sublimitatea stării lirice, pentru că nu se poate debarasa de conștiința convențiilor pe care aceasta le presupune. „Naivitatea” trebuitoare poetului, capacitatea de uimire și de iluzie îi rămân străine. Vocația absolutului coexistă cu gustul aprioric al eșecului. Pentru a nu deveni vulnerabil printr-o certitudine, M. Sorescu se îndoiește de toate șiț înainte de toate, de el însuși. Numai cine își1

face o idee foarte înaltă despre poezie resimte cu atâta acuitate trădarea ei. Dar, în același timp, cine vrea să devină poet trebuie s-o

depășească sau s-o ignore.

M. Sorescu alege situația, întrucâtva paradoxală, de a face poezie din însăși negația poeziei. Așa se explică agresiunea „spiritului” în poezia sa, ca și escaladarea tuturor treptelor comicului, de la umor la absurd.

Universul contemplativ obișnuit, atmosfera lirică tradițională, postura hieratică sunt persiflate cu violență. Bunele canoane ale poeziei sunt busculate, întreg ritualul poetic e dezvăluit fără nicio pudoare. Marin Sorescu profanează poezia, o face profană adică, o desacralizează, o bagatelizează chiar. Tentația pe care subtextul versurilor sale o mărturisește este aceea de a spune: „Iată ce simplu se face poezia, fără dificultate și (mai ales) fără mister”! Și într-adevăr, poetul parcă se încearcă în a scrie despre orice și în a dezvolta impresii pe care bunul-simț le anticipează.

Dar nu se întoarce o asemenea poziție împotriva propriei poezii?

Inteligența manifestă și cu atât mai mult invazia comicului au dezintegrat lirismul întotdeauna. Acesta este însă un risc pe care poetul și-l asumă. El vrea să distrugă totul, dar o face pentru a câștiga.

Sorescu se dezice spectaculos de poezie, pentru a putea insinua discret unda proprie de „ism. Temele mari ale poeziei sunt minimalizate, cadențele solemne sunt întărite ironic în vederea poantei finale – care schimbă perspectiva. Pedala gravă capătă astfel un ecou intensificat de stridențele pe care le curmă. Paradoxul acestei poezii lucide, calculate, căutând poanta și mizând pe ea, este de a genera totuși starea lirică. La Sorescu nu poanta e imprevizibilă, ci... lirismul.

Acest poet ajunge de fiecare dată la poezie prin parodie. Este aici o „ontogenie” care repetă o „filogenie”. (Să ne amintim că volumul său de debut a fost unul de parodii.)

Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de verva poetului și nici de arbitrarul pretextelor sale. Cu atât mai puțin, de resemnarea sa, ușoară ca o bătaie pe umăr. Acestea nu sunt altceva decât semnele unui absolutism etic ce se ferește de retor Jică. Iată un colocviu familiar, adevărată meditație tragică asupra destinului veșnic periclitat al

omului; „Eu mut o zi albă, / El mută o zi neagră. / Eu înaintez cu un vis,
/ El mi-l ia la război. / El îmi atacă plămânii, / Eu mă gândesc un an la
spital, / Fa, e o combinație strălucită / Și câștig o zi neagră. / El mută o
nenorocire / Și mă amenință cu cancerul, / Care merge deocamdată în
formă de cruce. / Dar eu îi pun în față o carte / Și îl silesc să se retragă.
/ Îi mai câștig câteva piese, / Dar, uitate, jumătate din viața mea / E
scoasă pe margine. / – O să-ți dau șah și pierzi optimismul / îmi spune
el. / – Nu-i nimic, glumesc eu, / Fac rocade sentimentelor. / În spatele
meu soție copiii, / Soarele, luna și ceilalți chibiți / Tremură pentru
orice mișcare a mea. / Eu îmi aprind o țigară / Și continui partida.11
(*Șah*, vol. *Poeze*.)

Multe poezii ale lui Sorescu conțin parabole ale morții. Mai ales
previzibilitatea morții într-o instanță transcendentă îl obsedează pe
poet: „Fără îndoială, pământul / Este o mare / Popicărie. // Pentru că
nu sunt suficienți / Copaci, / Oamenii stau și ei / În picioare. // Cineva
aruncă bilele / De departe / Și înseamnă cu creță / Pe cele doborâte. /
E un joc de societate. / Desigur, / Tot atât de frumos, / Ca și armele
clasice. // Totul e calculat dinainte / Cu mare precizie, / Numai noi,
naivii, / Mai umblăm pe la policlinici...”

Conștiința acută a deriziunii condiției umane în univers produce
câteva imagini elocvente: cerul e un acoperiș de tablă, fluxul și refluxul
nu sunt decât fluctuațiile unui aluat imens, lumea e o „mare popicărie”
sau o „armonică găfăită”.

Alienările consecutive integrării în viața socială modernă nu-l
lasă indiferent, și aspirația sa se îndreaptă – simbolic – spre păstrarea
unei zone neatinse, imaculate a sufletului. Anecdota e din nou
surprinzătoare, și, în final, poetul are intuiția de a nu schimba registrul,
în așa fel încât protestul tragic se exprimă în termenii umorului
cotidian: „Țin locul unei Pietre din pavaj, / Am ajuns aici printr-o
regretabilă confuzie. // Au trecut peste mine / Mașini mici, /
Autocamioane, / Tancuri / Și tot felul de picioare. //...// Și cu toate
că-mi suport / Cu destul stoicism / Soarta mea de granit, / Câteodată
mă pomenesc urlând: / – Circulați numai pe partea carosabilă / A
sufletului meu, / Barbarilor!” (*Muntele*, vol. *Moartea ceasului*.)

Într-o piesă memorabilă din recentul volum, deplânge pierderea

instinctului nobil al jocului și al gratuității: „O, cât ne lipsesc uneori jucăriile! / Dar nu putem nici măcar să fim triști / Din cauza asta / Și să plângem din tot sufletul, / Ținându-ne cu mina de piciorul scaunului, / Pentru că noi suntem niște oameni foarte mari / Și nu mai e nimeni mai mare ca noi / Care să ne mângâie”. (Jucării.)

Este poate acum momentul să observăm că poetul care ne-a obișnuit cu răsturnarea miturilor, care a suflat peste aureolele sfinților sau le-a transformat în cingători domestice resimte profund nevoia de a crede. Marin Sorescu *mitizează* exact în măsura în care *demitizează*, și câteva poezii vibrând de fascinația capodoperelor sau a eroilor literari sunt încă prea prezente în memorie pentru a le mai cita (*Shakespeare, Dante etc.*).

Orice perspectivă globală aruncată asupra poeziei lui trebuie să adopte termenii contradicției simultane, chiar dacă unele piese sunt întoarse cu precădere spre elogiu sau altele spre caricatură. Marin Sorescu poate fi în același timp pasionat și blazat, candid și lucid, timid și impertinent, jovial și sarcastic, astral și trivial și am numit numai câteva din antinomiile pe care spiritul său creator le transcende.

Nu cred că e vorba de o tensiune existențială, ci de regimul propriu al unei vecații care e nevoită să adopte aparențe șocante pentru a depăși o ezitare aproape rituală în fața poeziei.

Marin Sorescu pare sortit să scrie într-una *Arte poetice*. Meditația asupra lumii se confundă la el cu aceea asupra poeziei. Rareori un poet mai obsedat de condiția poeziei ca Marin Sorescu. Chiar și când vorbește de soarta umanității și de cursul sentimentelor, în versurile sale se întrevăd tot dileme de artist.

Într-o poezie *că Nu ne mirăm*, poetul care discredita iluziile tânjește după capacitatea de iluzie, ceea ce trebuie înțeles în termenii dilemei sale interioare ca o nostalgie a lirismului direct și spontan din partea unui poet neîncrezător în virtuțile sale.

Pentru Marin Sorescu viziunea asupra lumii nu e decât o variantă a concepției despre poezie. *Lumea întreagă devine o perifrază la poezia sa*.

Singurul reproș care se poate aduce unei astfel de poezii, de netăgăduită ținută meditativă, este acela că *viziunea* nu covârșește

întotdeauna *spectacolul*. Multe din poeziile sale sunt remarcabile prin regie și nu prin mesaj. Acest reproșase agravează cu ultimul volum, în care se întâmplă deseori ca mecanismul poetic să funcționeze în gol. Ajuns repede la o formula

— Și prin ea la poezie –, Sorescu întâlnește acum riscurile acestei poezii.

Poezia lui nu întreține ceremonia, el nu-și poate permite să officieze în solemnitate și monotonie; nu poate să spună aceleași vorbe cu voce mereu „străină”. Poezia lui ne șochează, clar ne și obișnuiește, și poetul, pentru a supraviețui, trebuie să inventeze mereu „altceva”. Un autor care a început prin a face parodie nu are voie să sfârșească în manierism.

Iulie 1965

Ion Alexandru:

„*INFERNUL DISCUTABIL*”.

Ion Alexandru își concepe poezia ca pe o *dezvinovățire*. El a ne o idee foarte înaltă despre misiunea Poetului, chemat și așteptat să ia asupra lui toată vinovăția unei lumi oprite de un blestem zeiesc, păcat originar sau instanță absurdă. Noblețea lui este de a întâmpina cu fervoare o vină care nu-i aparține și de a o ispăși înainte de a o recunoaște. El e un Christ ce-și ridică Golgota, un Oedip avid de incest. Ispășirea lui înseamnă împărtășire înfiorată a durerii umane, încrâncenare de a aduna parcă tot răul ce bânuie Universul, cu obsesia de a nu rămâne nicio caznă de la a cărei împlinire ar putea lipsi.

Prilej de suferință găsește în risipirea sporilor de plop lunari („Uscate-atâtea rosturi, Doamne, pe pământ...”), în moartea cailor, sacrificării superbi ai civilizației moderne, (*Elegie*) în oboseala rutinei ce se așază ca un Praf greu peste momentele de autentică elevație, răpindu-le strălucirea originară (*Din când în când*). Până și peisajul natal devine posibilitate de îndurerare. Poetului îi lipsește orice euforie a amintirii: „Acesta e ținutul meu, viața mea, / puterea, sângele, oasele, flăcările ce mă mistuie, / Sub această bucată de cervă-găună m-am născut. / Azi șoarecii prin pereții ulcioarelor / mai amintesc anii legați unul de celălalt / cu sicrie de lemn noduroase. / De furia

clopotului întreg cimitiru-i spânzurat – / îngerii mi-l adapă cu răcoarea aripilor, / turme de capre îl aiurează, turme de porci îl prostesc, / fântânile țiuie de singurătate”.

Ardealul copilăriei apare ca un teritoriu stilizat sumbru, un fel de sat generic, apăsător de păcate vechi (... în case de piatră se săvârșește nedreptatea fratelui mai mare”), în care somnul e tulburat de animale ale adâncului, privighetorile au murit, salcâmi și brazii se umplu de râie, plugurile și clopotele ruginesc. Această imagine e absolutizată prin proiecția într-un cosmos asemănător: stele se prăbușesc în hornuri, izvoarele se scufundă în pământ, măduva se retrage din trunchiuri și urcă în lună, pietrele și păsările plesnesc de „nenoroc”, greierii sporesc în lemn puterea focului, corăbii putrezesc de așteptare în porturi, aerul e plin de zgomot de oase și de „viori scâlciate”. Viziunea secetei grozavete pustiește acest univers stagnant dă fiori de apocalips: „... Zborul ciorilor năpârlește pe turnuri, / pământu-n cimitir a crăpat până-n moarte, / caii fac viermi în bălegar / și trebuie să-i scoată bărbații cu pumnul suflecat. / – Omizile pe crengi ajung la rădăcina frunzei, /

laptele-n țâță miroase a opincă arsă, / părul de pe care se adună în straturi la ușa bisericii...’1

Accente nu mai puțin terifiante produce disoluția lentă a unui peisaj agrest atacat irezistibil de ape. Iată un final de „lacustră”: „... În aceste ținuturi / o! cum îmbătrânesc dintr-odată; / mă trage pământul, cad pe brânci / și ploile toamnei pătrund în mine / până la sămânță”.

Dar nu invazia ploii sau a secetei determină această dezagregare, ci, pe deasupra lor, dispariția criteriilor de orientare. Alunecarea pare ireversibilă pentru că nu poate fi măsurată. Arătătoarele s-au dezlipit de pe cadranul vremii, oglinzile se acoperă cu mușgai, lumina e sacrificată în faruri, clopotele au împietrit. Omul își poartă soarta ca pe un obiect nefolositor și absurd: „... Am fost luat direct din somn / la treaba asta neînțeleasă, / și tu, mamă, nicicând n-ai să mai știi / încotro fiul tău a dispărut fără să lase o urmă”... Traversând un asemenea moment de impas existențial, poetul însuși se cutremură, căci solitudinea atât de des invocată nu este pentru el evaziune sau exil, ci *veghe necurmată*, „îmbătrânire” pe marginea unei

prăpăstii pe care și-o sapă singur: „... Prăpastia cine s-o sape, dacă nu poetul? / Cine să cadă-n ea, dacă nu el?”

Infernul discutabil e făcut din spaima grozavă a poetului de degradarea materiei. Prăpastia pe care o sapă el este un mod simbolic de a prevedea răul pentru a-l putea evita astfel. Singurătatea sa naște monștri și aceștia sunt *trimiși* să-i răpună pe cei presupuși a exista într-adevăr. În calea pericolelor, Ion Alexandru ridică „ciuhele” bizare ale neliniștilor lui. El vrea să scuture inerția, să tulbure somnul rațiunii cu monștrii săi. Evocând cu atâta forță Infernul, violând tabuurile gândirii comune, Ion Alexandru ajunge la o variantă organică a *cinismului* modern, și faptul nu trebuie să provoace rezerve câtă vreme poetul se simte angajat într-un proces de reconstrucție morală. El e un „damnat” pozitiv, un „furios” care își amintește.

Dar mai există în volum și o altă atitudine față de Infern, și probabil că abia acum prindem semnificația mai profundă a titlului. La teama de Infern se adaugă atracția lui, așa cum la supliciu se adaugă voluptatea îndurării lui. Unitatea volumului o dă tensiunea permanentă (de regăsit în fiecare piesă în parte) între oroare și tentație, între tendința de respingere și invocare.

O viziune complexă asupra vieții, de un matur dramatism, descoperă cantitatea de Infern conținută de faptele și vorbele omului. Poetul inițiază o acțiune remarcabilă de *integrare a infernalului*, ceea ce nu înseamnă au-ceva decât a reda vieții dialectica. Viața se face și din ceea ce îi lipsește, omul e făcut și din dorințele pe care le mărturisește și din cele pe care le ascunde și, poate, mai mult din acestea din urmă. Infernul încetează să mai fie o zonă subumană, un regn inferior și sumbru, pentru a deveni un element necesar unui echilibru intim și cosmic. Din această perspectivă poetul aruncă sămânța „răului” în lume, ca în poemul *Peștii*, sau transformă destinul lui Oedip într-un mesaj: Oedip, cel precedat de vină, nu vrea să se despartă de ea prin moarte sau prin orbire, ci dimpotrivă, să-i supraviețuiască: „... De-ar fi să îți ucizi nu tatăl, / ci propria ta țeastă zdrobind-o zi de zi, / sau fiicei tale-n pântec să-i otrăvești odorul, / tot să te naști, pentru a fi, a fi. / / Chiar dacă drumul duce nicăieri, / chiar de nu-i drum, ci numai o eroare. / Eroarea însăși e un ce nebun j/ Cum

vina mea mi-e stranie onoare”.

Vina poate deveni privilegiu, rațiunea de a trăi poate fi găsită chiar și în eroare, Infernul este, așadar... discutabil. Ne întâmpină desigur, aici, o *deformare*, ca și în halucinațiile anterioare, provocate de un patos intransigent, dar această deformare înseamnă supunere a vieții la sensul ei. Nu Infernul e reabilitat, ci viața care-l include. Refuzul oricărei idealizări e implicit.

Vrea să ajungă Ion Alexandru prin Infern la purificare? Tinde el la transcenderea acestei vieți? Atitudinea cea mai semnificativă mi se pare a fi, dimpotrivă, dorința de a rezista în această lume, de a *rămâne*, de a face din Propria existență obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinței e mai puternică suferința însăși. O femeie naște în sudori

„Cât planetele”, o altă femeie, oarbă, își așteaptă băiatul să se întoarcă de la câmp cu mâinile întinse pe geam, o a treia coboară cu zmeură din măguri depărtate și casa se umple de liniștea somnului ei. Disperarea poetului nu e împinsă până la absolut, el știe să învâluie suferința și să se apropie de motivele ei, ceea ce dă versurilor o *grandoare obiectivă*.

Ion Alexandru nu pare a fi un căutător al absolutului său, în orice caz, nu e unul în maniera tradițională. Poezia lui poartă cu sine o anumită rezervă de extracție țărănească, ca pe un stigmat prețios. Absolută e numai *gravitatea* atitudinii sale față de viață și față de propria-i poezie, pe care nu o concepe decât ca participare la adevăr. E evidentă dorința sa de a trece dincolo de cuvinte, de a-și trage poezia direct din sevele iuți ale pământului, din substanța amară a rădăcinilor.

Expresia fiind pentru el o problemă de fidelitate esențială, nemulțumirea față de posibilitățile limbajului e explicabilă. „Despre poeți numai moartea poate vorbi”, scrie el. Poetul aparține, deci, fundamental, morții, dar ceea ce îi aparține lui sunt numai cuvintele. Chinul „infern” al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovățească prin moarte, și de a nu o putea face decât prin cuvinte.

februarie 1967

Adrian Păune's cu

„MIEII PRIMI”.

Dacă lui Adrian Păunescu i s-ar cere să renunțe la toate poeziile sale de până acum în favoarea *uneia singure* și dacă, prin „excepție, coincidență sau accident”, el ar izbuti să aleagă și să... renunțe, atunci o antologie ideală i-ar reține numele alături de *Mieii primi*. Poemul ce dă titlul recentului volum pare scris într-unul din acele momente ciudate și rare când o dispoziție lirică firească, dar nerepetabilă, întâlneșteritmul de mult așteptat și trunchiul încă necunoscut în care se înalță ca o sevă. Tot ceea ce face distincția vocii lui Adrian Păunescu printre poeții de azi, gesticulația amplă, inspirația torențială, tehnica refrenului obsesiv și am numit evidențele –, se regăsește în *Mieii primi*, într-o îmbinare aproape nemeritată.

Poemul e o liturgic a repetiției: „Tu ești străină, mi-e dor de tine / în ora când se nasc cei mai mulți miei. / pe targa de miei vii trasă de ei / Pe cerul jilav de străinătate al mieilor. /

mieii Primi, o, mieii primi, / Dumnezeu e

Cu ei, miei primi / se culcă pe pământ în nujttele lui Dumnezeu, / plâng și adorm în numele

UI Dumnezeu / și tu în numele lui Dumnezeu /

O, tu te culci / pe tulburii miei, mieii primi, / numele lui Dumnezeu / tulbure și tu în nume] lui Dumnezeu. / Dar eu cine sunt? Vino să-mi spui / cine sunt, când mieii sunt, / când mieii dorm, când mieii plâng, / în numele, încă o dată în numele lui Dumnezeu”.

Poetul se apropie înfiorat și solemn de tulburii miei a căror naștere e simbolul unei geneze primordiale repetate. Lumea e recucerită și apropiată, ca și iubita, printr-uo rit de purificare. Mieii primi, invocați cu un patetism ce depășește retoriaa, sugerează alt regim de existență decât acela petrecut sub un cer „jilav de străinătate”. Setea de dumnezeire mărturisită de poet trebuie înțeleasă, deci, ca o sete de puritate absolută.

Ideea de puritate se însoțește cu atâta fervoare, încât își creează singură și-și supune, un Dumnezeu.

Și alte poezii transcriu o emoție decurgând din păstrarea candorii sau fac elogiul virtuților ei regeneratoare (*Copil fiind, Văzduh*

virgin, Tulburele de etern, Femeile pe care nu le voi cunoaște, Lăsați copiii spre cer etc.)).

Dar în cele mai multe versuri din volum, Adrian Păunescu își propune o temă abstractă – aceea a succesiunii de dependențe implacabile ce definesc poziția speței umane în univers. Mai întâi, identificarea cu însăși substanța magmei terestre: „Suntem moșiile de carne tulbure/ ale pământului, din tată-n fiu/ Pă” mântul moștenește carnea noastră. / În unii seamănă de-a dreptul porni, / Și-aceștia cred că Tartă aripi lângă trup, / Dar nu-și explica rodul vegetal al unghiei. / Seamănă gnu în noi și tem grâu, / și craniile noastre se rotunjesc ca niște pâini/ sub gurile asupritoare ale stelelor”. (*Ai pământului.*)

Poemul *A fi într-o pasăre* e o redescoperire tulburătoare a traiectoriei umane, ca un itinerar riguros și misterios în același timp: „... într-o enormă pasăre suntem însămânțați, / Modul nostru de viață/ E osul unei aripi zburătoare. / Cine cade nu poate să cadă/ Mai jos de forma ghearelor acestei păsări. / Cine suie nu poate sui/ Mai mult decât roșul gălgâit/ Al gâtului păsării/ Când i se taie capul...”

Poetul resimte în mod acut tristețea limitelor. Tentațiile omului, ca și căderile sale, se lovesc de pereții rigizi ai păsării purtătoare. Tristețea nu e de a juca un rol anumit în echilibrul cosmic, ci de a nu-l putea alege: „Și pasărea ne poartă mereu spre legea ei, / Murim în ea, ne naștem, / Sub suprafața ei, / Și bolta albă a spinării ei ne și modifică, / Astfel că ne e-dor de zbor mereu: / Trăim în osul unei păsări / Cu spaima de-a nu ști / Ce fel de moarte va trăi această pasăre...”

— În *Asediul condiției umane*, Adrian Păunescu

1 Iearcă° „cântare a omului” din perspectivă raia. Acesta se vrea poemul dependenței

Și descendenței stelare a speciei umane. Viața omului e încredințată astrilor, copiii și plan

e pământului cresc atrase de lună ca o maree.

În viziunea poetului, materia inertă a trun i e despărțită prin origine de organele nobile a/ situării în univers. Trupul nu e decât o răscru masivă peste care cade ca o ninsoare venit” din Venus, din Saturn sau din planete încă nenumite, pulberea subtil diferențiată ce poartă în ea vederea și auzul, gustul și mirosul ochii sunt ciudate ființe

cosmice, așezându-se întâmplător și vremelnic în osul frunții, urechile sunt spirale saturniene rănite de sunet. tâmpilele – forme solare naufragiate. Condiția umană pe care o „asediază” poetul e încremenirea, noaptea materiei, somnul unanim al cărnii: „De mii de ani urșii se culcă urși/ Și se trezesc urși la sfârșitul de iarnă/ Nimeni nu vine să toarne un vultur, / Nimeni o floare în trup nu le toarnă. / Râul pleacă râu ele la-nceputul lumii/ Și se sfârșește râu când în mare se varsă...”

Asediul îl poate înfăptui doar gândul, acea carne îndurerată, numai gândul poate săpa „pământul limitei”: „Nu e durere, durerea pe care/ N-o suferi cu gândul, în ultim efort/ Și nicio săgeată nu sperie carnea/ Fără de gânduri a omului mort. Gândul, condiția noastră umană, / – Gândul, o lume de noapte și zi, / Gândul, pământ plin de ochi, de urechi și de buze, / Asediul la gânduri se va-nfăptui”. P^oe mul e o negație a cărnii, un elogiu a ceea ce este în ea capacitate de suferință, de aventura, de cunoaștere. Adevărata condiție umană devine astfel... asediul condiției umane.

S3

n excelentă poezie, *Viață de excepții*, apare t-odună ulterior, dar de loc întâmplător, în finalul acestui ciclu. Ea conține un portret al artistului creator, unul din cei care – în nume e speței – își asumă riscul asedierii limitelor. Gest simbolic, generos și vinovat în același timp, a cărui sancțiune e amânată în fiecare zi, ceea ce face ca fiecare zi să fie trăită cu disperarea ultimei zile. Răzbate din versuri emoția unui destin de întâmplare și paradox, dar și orgoliul nemăsurat al excepției: „E o excepție, e o coincidență, e-un accident/ Faptul că ești și că te miști născând cuvinte, / Faptul că ești și că te miști născând cuvinte, / E o excepție, e o coincidență, e-un accident. / Nu trebuia să se întâmple, dar s-a întâmplat, / Hazard și vreo confuzie ce dă erori, / Tu după primele cuvinte trebuia să mori, / Căci tu cu nașterea ești vinovat”.

Asemenea momente de adevărată bucurie estetică nu trebuie să ne facă să ignorăm dificultățile poeziei pe care o practică Adrian Păunescu. O primă întâmpinare, care nu ocolește nici amplul poem discutat (*Asediul condiției umane*), dar vizează în chip deosebit Poeme

ca *Gemenii, Spre plus infinit* etc., este aceea a dimensiunilor lor cu totul hipertrofice în raport cu substanța filosofică și tensiunea „nea sugerată”.

Cum scrie Adrian Păunescu?

nu ei desi-Sur una <e așteptare a de căutare torturantă și exclusivă, ci una de proliferare grăbită să istovească țâșnire spontană sau chiar să o întâmpine în rea ușurință de a scrie, rezultat al talentul incontestabil, îl face pe poet să se apropie d cuvinte dezinvolt, fără sfiieli rituale sau rezerve. El le atacă frontal și „ceea ce este imediat evident – nu le alege. Mase verbale eterogene până la hazard, analogii forțate, neologisme abstracte distonante, neoașisme echivoce și pitorești se supun unui nemaipomenit suflu liric, oare le antrenează într-o mișcare vecină cu delirul.

Această indiferență față de cuvinte vine dintr-o mare încredere în ele și, implicit, în potența creatoare proprie, dar nu rămâne fără urmări, dintre care cea mai gravă mi se pare a fi *incapacitatea de pregnantă*. Poate că nu întâmplător poetul aglomerează în versurile sale cantități și determinări, enumerarea obsesivă fiind un foarte generos (dar și facil) procedeu al sugestiei lirice. La fel, reluarea în variantă amplificată a unor versuri în cuprinsul aceluiași poem trădează nevoia autorului de a reveni pentru a cristaliza mai convingător. Sau, poate, pur și simplu, plăcerea sa irezistibilă de a scrie.

Pofta de a „naște cuvinte” dă o emoție a autocontemplării în această ipostază care îl paralizează pe poet, răpindu-i conștiința de sine. El nu se poate cenzura și, mai ales, nu se poate opri la timp, ritmând mult după ce vibrația originară a încetei să se audă. Opena crește în continuare din propria-i substanță, fiindu-și hrană sieși”. Multe poezii se sfârșesc atât de târziu, încât parcă se sfârșesc întâmplător. Serii de sinonime, perifraze stufoase, versuri incongruente, refrene abuzive dilată poemul și-l fac să se reverse ca un aluat enorm. Excepționala putere de emanație nu ajunge întotdeauna poetului. Un veritabil poem presupune și o organizare, o gradatie, un sens, cu alte cuvinte, o structură ce depășește întotdeauna spontaneitatea, fie ea și debordantă. La Adrian Păunescu, tentația cu

totul stimabilă a poemelor de amplă mișcare ideologică coexistă cu obișnuința fatală de a le scrie dintr-o suflare.

decembrie 1956

„FÂNTÂNA SOMNAMBULA”.

Nu avem printre noi un poet care să dea o idee mai exactă despre organicitatea suflului liric. Dezinteresat de profiturile pe care le-ar putea desprinde din meditația asupra condiției poeziei și a istoriei ei, Adrian Păunescu nu caută niciodată în mod expres perspectiva cea mai rodnică în lirism. El este dintre aceia puțini care găsesc direct cuvintele, își iau în primire limbajul fără premeditare, scriu fără întoarcere, având chiar tentația de a face din această ușurință o performanță deosebit...”

gratuită”.

În același timp nici nu evită locurile.com ale poeziei, cu atât mai puțin procedeele cons” erate, pe care le cultivă, cu ingenuitate sau indiferență. Versurile lui abundă în antiteze spectaculoase, repetiții obsesive, invocații și exclamații, în tuz-nuri previzibile ale frazei. Adrian Păunescu este, de fapt, un poet *tradițional* și *retoric*, pe care numai îndrăzneala vizionară îl face modern. Mai exact spus, poezia sa reabilitează pentru noi retorismul.

Proba repetată a organicității sale o constituie puterea de plasticizare, materializările viguroase, chiar violente.

Preferința imaginativă a poetului merge spre o materie nediferențiată încă deplin, asupra căreia mai dăinuie fumul creației. Sunt evocate țărmurile cețoase, apele tulburate, mîzga primordială; viața irumpe din nămoluri sub stele „confuze”.

Însăși propria poezie e concepută ca o sevă scoasă din „molima pământului”, ca un duh și apelor subterane echilibrate de revărsările unei „fântâni somnambule”.

Poet de fibră hugoliană, Adrian Păunescu-Își pune mari întrebări în fața lumii, întrebau naive, dar tulburătoare, fiind capabil să pu” a în mișcare uriașe mase verbale, pe care le despică asemeni unui cioplitor primitiv.

Excesivul, imensul constituie domeniul sau natural, abundența sa. nu înseamnă altceva

t Dlenitudine firească, vitalitate nezaga-C; fatruchipările lui amintesc pasta groasa îl arnați bogată din pânzde flamande at-Lsfera vitală specifică, după cum năruirea – n avalanșă a versurilor, potopul de cuvinte, dilatarea comică își găsesc modelul îndepărtat în Rabelais.

Aceste analogii înnobilitoare nu vor decât să sublinieze regimul de *sănătate* în care se desfășoară peezia lui A. Păunescu, regim întreținut în primul rând de bucuria unei creații fără dificultăți.

Paradoxal, tendința mărturisită până la obsesie în prezentul volum este una de *spiritualizare*, încă în cuprinsul volumului anterior, *Micii primi*, exista o tristețe a limitelor și o luptă cu inerția trupului, dar o nemulțumire de sine era abia prefigurată.

Acum însă poetul lasă impresia unui complex provocat de propria-i vitalitate, pe care încearcă să-l depășească printr-o asceză programatică. Asistăm la un tulburător și instructiv contrast între materia succulentă a imagini-i-i și aspirația de purificare spirituală, între, temperamentul clocotitor și păgân al poetului f Proiecția acestuia în idealitate, între senină.

Iatea „artei” sale și principiile cărora le este aservită.

I-area morală dominantă este *îndurerarea*, gestul semnificativ este *fuga din carne*. Poetul se scutură de trup ca de o povară, râvnind condiția diafană a mieilor sau a lebedelor eu am amețit de-altăta trup cât am / și nu. r simt nevoia și teama mi-e prea mare, / mi-ți de-ajuns un trup de miel și-un cap de le bădă / și două aripi de îndurerare”...

În tabla de valori pe care ne-o propune, durerea fizică este asimilată cu însuși efortul de spiritualizare. Simțurile trebuie să fie afinate „înfrăgezite” prin durere: „Ce gros sunt îmbrăcat, ce simțuri groase, / ce piele groasă, ce urechi rudimentare, / și ce ochi groși, ce limbă trândăvită, ce neîndurerare! // Tu care poți, întâia și singura, să fii / izvor al ființei mele, mai naște-mă o dată, / iubește amintirea întâilor tăi ani, / fii, de mișcarea cerurilor, tulburată; // Și-apoi redă-mă lumii înfrăgezit și gol, / culori și zgomote și ace asupra mea să se răstoarne, / fă-mă să pot pricepe pentru voi toți misterul lumii, / îndurerează, mamă, din nou această carne”.

Tensiunea spre idee e sinonimă cu evadarea din biologic. Poetul

jertfește pe rugul ideii semnele apartenenței sale la „stema maimuței”. Suferința este invocată ca o salvare și ca o noblețe.

Acesta este, de altfel, și sensul acordat mitului lui Iov, în jurul căruia se constituie *cel* mai bun ciclu din cartea de față. Destinul personajului biblic este interpretat din unghiul orgoliului modern al singularității. Iov vrea să mențină intensitatea rănilor sale, să-și Perpetueze suferința, refuzând atenuarea și

„Ea convalescenței. El resimte vindecarea **g** o pedeapsă infinit mai crâncenă, pentru °! Pebeasta ar însemna recăderea în normalitate, Arderea stigmatului prețios al excepției.

Dar Iov nu este singura prezență biblică în poezia lui Păunescu. Într-un memorabil poem, *înscenarea nașterii*, este reluat mitul nașterii și pătimirii lui Iisus Cristos. Scenariul mitic e făcut să se confunde cu însăși istoria de două mii de ani a umanității, iar aceasta – cu o așteptare nesfârșită a unui erou care întârzie să apară: „Sunt gata cruci și foruri, trădări, vânzări și falsuri, / se schimbă păzitorii pe marii bolovani, / sfârșite generații predau și cruci și cuie / și numai El lipsește de două mii de ani”.

O altă poezie are ca refren propoziția inițială binecunoscută a Genezei și recheamă simetria pierdută, vibrația pură a cuvântului original: „Redă-ne prototipul, dă-ne prima sămânță / și ca pe un păcat ce vrea să fie iar / șoptește Limpezimea Ta, / pronunță acel cuvânt original! / / Dă-ne cuvântul plin de oseminte, / redă-ne lui și primitivi și goi / și iartă-ne că l-am pierdut, părinte, / dar gura e de vină, și nu noi.

b n

Pă Des invocat în ultimele creații ale lui Adrian Gând TCU> Dumnezeu (identificat cu Marele absolut est< °biectul sau Pretextul unui elan teroar * * * * *? °ezii vibrând de fascinația sau! Vinității rePrezintă tot ce s-a scris poezia noastră pe această temă, de la poemele lui Blaga sau *Psalmii* arghe zieni.

Într-una din ele, poetul exersează extazul „Cad înaintea ta, parcă născut acum / de-o vită blândă, / cad înaintea ta, și tronul tău / pare că este / ugerul vitei care m-a născut. / / Cad înaintea ta, ouat acum / de-o rață sălbatică, / și se rup cojile de pe trupul meu / în locul în care

/ trebuie să-mi crească genunchii"... într-alta (De dorul cui cresc, Doamne?), tema religioasă este depășită (în pofida termenilor inițiali) printr-o perspectivă existențială cutremurătoare. Aici poetul s-a întrecut pe sine, mai bine-zis, s-a anulat pe sine, într-o construcție circulară, într-un evantai roditor de sensuri și virtualități. În ciuda tonului de confesiune avântată, printre versuri se simte răcoarea impersonalității: „De dorul cui cresc, Doamne, de douăzeci de ani, / decât de dorul tău, care mă pustiește? / Atâtea unghii au pornit spre tine să te zgârie, / atâtea plete să te lege mi-au crescut pe creștet. // Cu pielea ți-aș fi dat ocol să te îmbrac, / în carne te-aș fi înăbușit, pe sânge te-aș fi lepădat, / ochii mi s-au lărgit în cap și tâmpilele mi-au fost scurtate, / și mâinile mi-au dispărut în cerul înstelat. // Mie mi-e dor de Tine și iubesc femeii, / mie mi-e dor de Tine și-mi fac pod și casă, / eu te ador pe Tine și strig că te ador pe Tine, / aude primul om și mi se-ndatorează // și mi-e prieten; și a fi prieten / nu e decât confuzia ce-o facem noi /

când se rostesc cuvinte pentru Tine, / când fiecare, fascinat, se uită fix la ploi / și-ți spune că-i e dor de Tine, / și primul om de-alături e impresionat adânc / și ne iubim, prieteni buni ne suntem, / doi câte doi ochi mari în capetele noastre plâng...”

Dar, din păcate (din nou, din păcate), Adrian Păunescu rămâne un poet al extremelor. Piese excepționale din care am citat ocupă cel mult o treime (să zicem) din cuprinsul unui volum de proporții... epice. Numai cu simpatie nesfârșită se poate trece cu vederea mișcarea beată, haotică până la exasperare, a atâtor poezii. Prea multe versuri agresiv insignifiante proliferând monstruos, fără lumină, fără privire, fără spasm interior.

Lui Adrian Păunescu îi lipsește în prea mare măsură conștiința artistică, pentru ca orice exegeză să nu se întoarcă de la altarul său și cu un gând de zădărnici în care renunțarea și concesiile sunt la un loc cuprinse.

Dar și umilința. Pentru că acest poet, atât de vulnerabil, găsește forța neîntrecută de a; transforma însuși obiectul reproșului într-un izvor de farmec. Nu o dată comentariul critic e pus în situația să exalte o poezie din exact aceleași motive pentru care a respins-o pe alta.

Trebuie, aşadar, să ne resemnăm?
noiembrie 1968

Pituţ

„Poarta cetăţii»

În întâiul său volum, Gheorghe Pituţ, poet de certă vocaţie, lasă despre sine frumoasa biografie a unui om de pădure, cu vorba rară şi cugetul aprig. Versurile lui sunt tăiate apăsat – inscripţii pe coajă de arbori. Suflul liric e prezent pretutindeni, fără acele obositoare interstiţii care apar mai întotdeauna când libertatea prozodică nu este o alegere fecundă ci o comoditate.

Vitalităţii artistice îi răspunde, temperamentul, *momirea*, acumularea surdă de energie menită unei eliberări decisive. Gestul semnificativ e o urnire colosală: „Să.am acum funii repezi / țințite zdravăn jos / sub rădăcini / şin-colăcite sus / pe gâtul vulturului negru, / cred că aş simţi / oum se urneşte / cu-n zuruie de osii grele / din marea lui pământul / şi ar trece legănat / printre cetăţi solare / spre alte lumi, în neuitare”.

În poezia „bărbată” a lui Gheorghe Pituţ, dragostea îşi face destul de greu *auzite* chemările. Femeia este la el mai mult o presimţire* o bănuială, o sugestie pe care numai emanaţia creatoare virilă o actualizează. Iubita apare i...”

p ra din coastă de bărbat dornic (*PGduroşt*), °a alcătuieşte din fibră lemnoasă atinsă f Unatimă cu o suflare: „... S-o dezgrop din l un arbore tânăr, / aşa cum întreagă incendia amintiri într-un gând, / leneş s-O-ntind mai târziu / peste frunzele moarte –, / şi răsuflarea mea să i-o dau / până când / cu pletele plânse pe solduri, / plină de patimi / ar fi înviat din lemnul curat...”

E multă austeritate în poeziile lui Gh. Pituţ, şi nu poza începătorului trebuie invocată, ci conştiinţa dătătoare de gravitate a apartenenţei la acele teritorii etice care fac din originea rustică un factor de stabilitate şi un titlu de nobleţe. Satul e locul unei eterne reîntoarceri: „Simplu când vii între oameni, / trebuie să le spui cine eşti şi de unde, / pentru că altfel / n-ai unde să te-ntorci”.

Din „poarta cetăţii”, poetul priveşte des în zarea unui sat aşezat dincolo de idilă. El ştie să-l evoce simplu, „neiertător de simplu”:

„Casele mici din lemn / înfuridate-n pământ / zi-și noapte vântul le umflă, / țiuind prin crăpături, / Patruzeci au ars în al doilea / război mondial, / și fumul acela a rămas arămiu / Pe fețele mamelor... / Bărbații își lasă puterea în Pădun, / mamele așteaptă mereu, / potrivându-și părul încărunțit / sub basmale, / cu unde îngălbenite / de lutul dealului sterp”. Contemplați în ritualul cotidian al muncii, formemi capătă reliefuri de statuie, iar viața 3 un ritm încetinit și tulburător în care moartea nu e decât o fantasmă a așteptării p puțin o poezie este memorabilă: „Și m. ajung din când în când/să mă sui/la casa părinților mei în pădure. / Sfinții au mucezit în icoană, / crucile de ceară pe grinzi / curg de căldură-n mâncare, / nucul e veșted, /] u mina se rostogolește / ca un stog de paie pe deal, / și noaptea, / când îi înjură nesomnul, / la o vântoasă de călți, / părinților mei / li se p-are / că un tâlhar scormonește / și bate asurzitor în ziclul casei /. Poate e numai gândul / că vine o liniște mare”.

Efuziunea sentimentală lipsește cu desăvârșirc din rememorările poetului. Tensiunea spectaculoasă pe care o produce ofensiva civilizației moderne în geografia tradițională e surprinsă cu acuitate și notată cu voită indiferență. O faună crispată și un peisaj în retragere rămân să fie elocvente în sine: „S-au spart liniștile pădurilor virgine, / Satele intrând până la genunchi în pământ, / Cerbii se strâng tot mai mult la creste, / Frecându-și coarnele de cer”.

Gh. Pituț este (și se vrea!) un poet „cu satu-n glas”. Și nu e singurul. Sensibilitatea sa fundamental agrestă nu se dezmințe nici atunci când scrie poezie cosmică. iată-l închipuind clipa prodigioasă în care în spațiile siderale s-înfiripă corpuri noi: „O stea a răsărit în clip asta / din nimic, / o alta a căzut înzdrăvenind / nimicul, / și-așa se trece orice clipa dar s-a întâmplat să fie una / dintre sufla11

cea mai chemată / pe sub arcadele geneze!, / Sud după dureri stelare / plâpânda, grava mulțumire / că-n ea înmuguresc și apol / se nip, trecând spre mări de pâcle, / cele mai tinere pământuri”.

Se vede ușor ea geneza cosmică este la el un fel de germinație ridicată la scară. Viziunea e inedită. Dar nu felul viziunii are însemnătate, ci faptul că poetul încă tânăr are deja intuiția mișcărilor cosmice fundamentale, ceea ce explică și succesul ipotezei lirice

propuse cu atâta dezinvoltură.

Și, încă o dată, nu e singurul. E ele meditat cum poezia angrenajelor cosmice colosale găsește la atâția tineri poeți ai noștri de origine rurală o structură deschisă, aptă de perspective noi. Înainte de orice, împrejurările unei copilării petrecute în cadru rustic nu pot fi ignorate. Contactul nemijlocit cu stihiiile și, mai ales, reprezentarea lor timpurie după credințe naive, dar vaste și tulburătoare, și, ca atare, îcunde în plan artistic, au marcat definitiv biografia lor de artiști.

„Moștenire de îndemnuri” se poate ușor recunoaște în poezia de început a lui Gh. Pituț. 1 înțelege să trăiască acut drama limitării și Printre stejarii bătrâni și fumegosi care au nostalgia cer. ului încă neatins îl vedem pe Blaga ca un iar bun.

„Nehotarele” lui Gh. Pituț sunt o variantă „blagiană. Cutare poezie

(În locul meu) nu face decât să dea repli unui model binecunoscut (Liniște).

Dar Blaga e atât de bine asimilat și integrat încât prezența lui trebuie căutată undeva în tristețea spicelor sau a frunzelor, sau în acest peisaj ce crește pe vechi sedimente: „Buha te sperie dintre crengi, / cărările fug / pe sub țipete stranii, / rădăcinile fagilor ard / pe oase bătrâne și cranii”.

octombrie 1966

„CINE MĂ APĂRĂ”.

Gheorghe Pituț aduce într-un plan de vitalitate telurică „tristețea metafizică” blagiană. Altfel zis, el încearcă să rescrie „de jos” poezia lui Blaga. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de materialitatea viziunii și nici de gesticulația viguroasă până la exces a tânărului poet. În acest mod propriu el re trăiește câteva generoase obsesii. Poezia sa nu e lipsită de cer.

Recunoaștem în lumina trecută prin durerile nașterii o evocare a „luminii dintâi”, primordiale, paradiziace; după cum retragerea într-un ținut de sănătate și candoare nu este altceva decât repetarea binecunoscutei mișcări regresive către origini. Multe versuri aduc un elogiu „puterii primare”, forței de regenerare a izvoarelor.

Dar posteritatea blagiană în care se plasează a lui Pituț nu e

numai una livresca. PHuț recompune cu mână sigură un întreg uni-L-s și o mentalitate unificatoare ce existau cu mult înaintea poeziei lui Blaga. E vorba de lumea arhaică de credințe și obiceiuri și de cadrul ei natural căruia Blaga i-a dat un nume de sugestie și de eternitate: „zăriștea cosmică”.

Gheorghe Pituț scrie o poezie de „zăriște cosmică” și o scrie cu atâta fervoare, de parcă ar vrea anume să ilustreze acest concept și să verifice astfel șansele creatoare pe care tradiția noastră le mai oferă încă lirismului modern. Inutil să mai adăugăm că, dată fiind originea sa rurală și (mai ales) ardeleană, această poezie nu e numai alegere fecundă, ci un mod de a fi.

Ca orice poet tradițional autentic, Gheorghe Pituț se arată a fi *inițiat* într-o ordine suprafirească, fie ea magie sau mit. Interesant e însă faptul că nu ne lasă această impresie printr-o retorică a misterului și a tăcerii, ci printr-o familiaritate deplină cu tot ceea ce înseamnă valoare permanentă în univers. Poetul știe „nesfârșirea lumii”. Atitudinea

U1 nu e una de contemplare înfiorată a tainelor, ci de participare firească la ele. Coincidențele destinului nu-i provoacă uimiri de

Teme ce acesta este călăuzit de „stele fixe”.

Într-un cuvânt, el e orientat în univers: „La

Ut / trăia? te Cwmare / Că-și Steaua-codru / ce stranie pelea
deapsă / pe stelele datoare. / Egală vp k pune / nimicul între ele / ... Iar
eu care 6 trăit o zi / în noaptea viitoare / 10 văd at de fixe, / de parcă
cineva / le-a-nșurubat! ghețuri negre”.

Această siguranță existențială care permite anticipări își găsește explicația mai profundă în ideea unității substanțiale între ființa umană și contextul ei cosmic, între om și corpurile mari sau mici care-l înconjoară nu e numai comunicare, dar chiar continuitate. Când pe pământ se naște un prunc, apare o stea nouă din neguri, când cineva plânge într-o casă, în, cer se aud „bârne din alte planete trosnind”. „Frigul dintre stele” nu e decât o altă față’s” sfielii dintre lucruri”.

Intuiția fondatoare a poeziei lui Gheorghe Pituț este aceea a echilibrului tainic, dar durabil, în care trebuie să se țină lumea.

„Cântarele” – invocate atât de des – par să traducă această intuiție și poetul se amuza aruncând pe un talger poezie sau cântec iar pe celălalt materie grea. Dar echilibrul pe cart1 tind să-l realizeze și să-l verifice aceste cântare trebuie interpretat tot ca un simbol al comunicării organice. Cântarele sunt aici vase comunicante: „La noi în sat / chitarele sunt drepte, și tatăl meu în august / ne cântărea cu grâu – Perspectiva aruncată asupra lumii cap3 dimensiuni *etice* prin ceea ce aș numi: în dăcinarea” poetului. Sentimentul familiei și asatului nu este la el idilă sau nostalgie, ci ție dureroasă de apartenență. Poetul pare SCdesfăcut din legăturile originare. Tema cunoscută a „dezrădăcinării” e întoarsă original „într-un reproș pentru o ereditate neistovită încă: „Numai vara ne mai adunăm / puterile / sub acoperișul casei din sat. / Cinci frați semănați / pe așezări depărtate / în gând pe rând ne rugăm: / mamă, lasă-mă să dorm / la umbra ta, / ocrotește-mă, tată, / cu brațele tale; / Simțim ceva ca și cum / n-am fi născuți pe deplin, / că mult din părinți / ne mai este dator”.

Este foarte probabil să găsim în aceste versuri cel puțin una din semnificațiile titlului pe care Gheorghe Pituț l-a dat volumului său. D; ce e necesară întoarcerea la obârșie pentru recâștigarea certitudinilor și armoniei interioore, dovedite de atâtea ori până acum? Ca și titlul primului volum (*Poarta cetății*), și acesta exprimă o opoziție structurală poeziei lui Gheorghe Pituț. Opoziția între „conștiința unui destin emanat din veșnicie” și trăirea în „fragment, în relativitate, în concretul mecanic...” Aceea pe care o mărturisesc versuri ca: „Uneva se mătură statele / ca resturile unei zile...”? * ... – poporul meu / ară tăcut / pe zece mii dealuri / abia se văd / din ceață muritorii /

meseriile în spate aplecați, / părinții chiar
pământului recolte nesperate / în nou încetul, / pentru că ei / sunt cei, CG n’ J se iartă”.

aacă au stors din

„Cine mă apără” e, poate, întrebarea nev niștită a celui care iese din cadrul tradiți – cunoscut și e nevoit să se raporteze la ale scară de valori, ea la un „alt” soare. (Un ciclu din volum este astfel intitulat (*Celălalt soare* Atât de bine edificat altă dată, poetul e descumpănit acum; pentru el cotidianul citadin devine ciudat și miraculos: „Nimic

nu mă *miră mai* mult / decât nepăsarea grozavă / dintre mine / și trecătorul acela / care a traversat strada...” Indiferența citadină, scurgerea timpului fără consecințe, golurile din lucruri, toate acestea îl condamnă la suferință și singurătate: „... și mie, departe, într-un mare oraș, / în podul palmei drepte, / sub degetul mare, / îmi crește o rană / fără de muncă, fără efort, / nici măcar cel / de a strânge mâna prietenului”. Orice comunicare e refuzată sarcastic: „Cât de mult mi-a plăcut / să fiu liber / n-aș putea spune / decât unui vultur”. / Gheorghe Pituț „îmbătrânește” plecând din această lume a umbrelor, așa cum Jon Alexandru (cu a cărui poezie se pot stabili asemănări elocvente) „îmbătrânește” pe buza unei prăpăstii.

Dar mai puternic decât efortul de ruptura este acela de integrare. Poetul încearcă să *impună* lumii străine a „cetății” ordinea care lu’) i se pare firească și care face ca fiecare *gesal* său să răspundă într-o ereditate depărta a și de acolo în mișcarea astrilor. Simbol tuirător al angajării sale, o imagine ni-l & T – vast Prometeu – spânzurat de limba clop»

f Tnr cu pământul întreg atârându-i la picioare.

One mă apără” e, așadar, o întrebare care-și include răspunsul.

Se observă, în acest al doilea volum al lui Gheorghe Pituț, o scuturare a podoabelor, o renunțare la imaginile arborescente, o simplificare care dă poeziei sale o nouă demnitate. Artele poetice înseși (Dacă n-aș scrie, Formele, Simt etc.) sunt semnificative, arătând o creștere a conștiinței artistice.

Din dorința de a rosti liber și firesc câteva adevăruri simple, iese – surprinzător – o adevărată ceremonie de cuvinte.

Tema poeziei e anunțată dinainte, ca destinul eroilor tragici: „Alungați-l pe străinul de cântec, / să nu tulbure pacea cântarelor. / ...”; Rugați-vă / pentru născătoarele noastre / să aducă în pace / copiii pe lume, / să piară domnul elegant / care vinde / liniște veșnică / în toate cetățile”; „Cântarele griului / să-ncline mai mult înspre noi”; „Ploi fără timp / spălară frunților noastre rugina” ... „Cântecul meu e dezgroparea mea...” etc.

Gheorghe Pituț nu e un poet de speculație Șimci de grație lirică. Singura lui grijă trebuie le aceea de a nu risipi pe parcurs tensiunea

adunată în versurile de început.

amenință lirismul fragmentar și perifrază incoerentă.

Iunie 1968

Constanta Buze a:

„LA RITMUL NATURII”.

La 24 de ani, Constanța Buzea pare a-și găsi vocea, „îmbătrânind” cu bună știință.

Nu-i vorbă, ea n-a fost nicidecum – nici în volumul de debut, *De pe pământ* (1963) – o exuberantă cu gesturi largi, și rarele frenezii din poeziile de dragoste sunt mai întotdeauna reprimite de o dispoziție meditativă. Erotica e abundentă și în acest volum, cu cântece de soție tânără, fascinată de irișii albaștri ai „stăpânului”, cu peregrinări rituale într-un Eden pădureț, în care femeii dorm în flori sau surâd din trunchiuri de mesteceni.

dincolo

Alt element de continuitate îl dă aplecarea poetei spre fondul de suavitate și candoare al lucrurilor și ființelor, cu acel tic care este a oricărei sensibilități feminine. Asupra orașului se abate o invazie de alb, miei albi coboară și se lovesc, neștiutori, de tramvaie, copitele lor mici închipuie în pământ pahare din care j-adapă greieri, păsări albe lasă cuibul în des i mare și scot pui pe raze de soare. Și totuși, distanța față de primul enormă. De această dată poeta trece de candoare pe care o contrazice cu luciditate³

fervoarea proaspetei revelații t și cu altei vârste

Câl1? vin spre a fi jupuiți, păsările ce-și păpr înfrunzitele cuiburi” se prăbușesc, „rele de-pământ, într-o mare indiferență. Gre-orii mor frumos în câmp, ca într-un cântec: *lee* greier frumos se apleacă/
Și cade în aerul cald/ Concentric cu murmurul lui/ El nu se lovește de nimeni. / Și praful se îndepărtează, / Lăsând un disc pur și albastru/
Pe forma aceluși murmur”.

Candoarea ucisă devine o experiență de cunoaștere, pe care, simultan, poeta o provoacă și o suportă. Ea pare să fi încheiat conturile cu copilăria și chiar cu tinerețea (!), ambele concepute ca un teritoriu de liniște albă, netulburată de îndoială și patimă. Rămâne nostalgia pentru un Pol Sud – simbol tipic al depărtării și al inaccesibilului: „Voi

vedea Polul Sud vreodată? / Triste cărți de curaj am deschis/ Și tot ultima filă-i curată/ De un viscol în sine ucis. / Aș stârni cu elicea de navă / Tropicale dezmațuri marine / Să mă întorc din neliniștea gravă/ Înapoi, tinerețe, la tine”. Impresia de maturizare forțată de care vor-am vine din aceea că poeta trece, deliberat, Printr-o vârstă critică a cunoașterii pe care oua gravitate a versurilor din recentul volum anunță. Ea reformulează pentru sine mari «goni și știe, de pildă» să dea timpului fost

umbl amețitoare de trestie: „N-am curaj să u singură prin seară,
/ Trestile negre clatină pământul. / Timpul scade-n noaptea tat de umbre, / Tu de ce-l cutremuri *t* cu gândul?”

E, în aceste versuri, mai mult decât o de suflet. O scurgere masivă, indiferentăineluctabilă, și un ochi cu orbita mărită? verosimil, de spaimă. Timpul, cotropitor puritate, îi produce veritabile angoase. Voind să evite coruperea ce duce la extincție, poezi crede un moment în iluzia retragerii din timp Ea invocă simbolul biblic al lui Iisus călcând peste ape (cărui îi dă o interpretare originală în *Icoana zburătoare*), sau propune un ideal retractil: „Nimic nu ating de teamă să nu îmbătrânesc, / De teamă să nu mă cufund în cenușa lucrurilor”.

Teroarea față de timp, dar și tentația lui. generează ipoteza unei *vârste amenințate*. Iată o acută intuiție catastrofică: „O, dacă mă gândesc mai mult/ Și, cald mă urc la niște stele. Uruitor pământ ascult/ Cum vine-asupra urmei mele”.

Există în poezia Constanței Buzea o prelu – ciclită a morții ce adâncește perspectiva și intensifică trăirile. Desele aluzii la un destin de muritor nu vin din blazare sau sarcasm, a din intenția dăruirii totale, a unei arderi a – solute. Tema morții e un mod de a crea tensiune și de a celebra un triumf: „Dau tr; pului tot ce îmi cere/ Și asediată țin moartea/ în suflet și sunt fericită/ Cât n-are destu putere” i.

O nu

cravă e riscantă, și Constanța Buzea din păcate, prilejul să o și compro în chiar cuprinsul acestui volum. Cei două poezii sunt semnificative. Întruna, ea devine dintr-un joc tragic un simplu metext pentru o cavalcadă de indieni și o dubioasă „plezanterie” (*Joc*), într-alta

(*Femeie*), excesul e în sens contrar, sentimentul e unul de totală zădărnicie, numai că poetei îi lipsește suflul. Finalul („...Și în pământ cobor”) sună afectat și retoric, aproape grotesc. La tragicul categorial nu se ajunge cu lamentații de femeie neglijată, chiar dacă se poate pleca de la ele (cum se întâmplă în sugestivul poem *Coloana*).

Un dor de „lumi cu grijă uitate” o face pe Constanța Buzea să ajungă la cealaltă margine, dintru început, a Timpului: „Lasă-mă, viață fără de moarte, să-mi amintesc ce-am făcut/ Acum o mie de ani”. Se recheamă un „timp pierdut”, care e sinonim cu istoria sau cu filogenia. În retrospectiva sa, poeta se regăsește în cerbi și în arbori.

Dar marea sa descoperire e miraculoasa ca-aența de sevă – ereditatea. Prima noapte de Dragoste devine un eveniment genealogic. Poe – ia se cheamă *Insomnie* și e tulburătoare: „Nici a pî*? *6, nu doarme în noaptea de dragoste la Cnodeor” Nr în arbore nu va lipsi de Petrec îl semielor *W* Unii prin alții insomni – n Schimb delirant de semnale, / De e vărătică, singuri, când nu-și odihnesc/

Trupul uscat pentru că nu au decât scurtă noapte... / Tu, care mamă mi-a°!? rea n-ai uitat, și în vis buzele ți le destrami într°St. sărut/... Iată că noaptea dragostei mele aci” e, / Mâna ta bate prin somn în peretele mp Poezia ce dă titlul volumului expune un fel de „ontologie” dialectică și e rezultatul meditației pe o „ruină”. Nu e vorba de ruinele unei civilizații revolute, ci ale unei vârste geologice rudimente monstruoase pe care pământul le expugnă sub formă de lavă: „... Ascultă ce avalanșe de capete cad, / De monștri marini, de șerpi, de oameni, / Scoici și melci scoate muntele din vulcani, / Noi care trecem la o distanță/ De milioane de ani, / Cu mâinile reci în buzunare, / Peste aceste înghețate priveliști, / Să nu pierdem ritmul naturii, / ... Mișcându-ne întru instinct”. Protestul e împotriva stagnării, a hăului interior, a prostrației intelectuale, a instinctului: „La marginea mării există un țarm/ În care am stat goi de gândire, / Când nu ne-am putut bucura/ De atâta nemărginire.

Lupta cu instinctul e, aici, o formă particulară a „luptei cu inerția”. Căci ritmul naturii nu e instinctul, ci arderea continuă, purificatoare. Adevăratul instinct este cel al vulcanilor, severi arhitecți ai pământului. Numai pi1 această integrare în stare cosmică devine P

sibil sentimentul mării, capacitatea de bucmân fața nemărginirii, îmi place să văd în – poem „arta poetică” a Constanței Buzea, cum mi-a plăcut să descopăr, fie și în coerență acelor „idei”.

ena amețit în acest volum și

Vreau să uit că am banalitate, 91 să versuri oarecare de ei fericite în rețin o vinune în m poeta t care se «pe** a și palidă, cu ochii: larma altei lumi.

tru spre aprilie 1966

„NORII”.

Constanța Buzea are capacitatea, atât de rară, de a se exprima pe sine definitiv și memorabil în numai câteva versuri. De ce trebuie „plătit” acest privilegiu cu semnificația vacantă în atâtea din poeziile ei?

Dincolo de perspectivele tulburătoare pe care le deschide, poezia sa verifică într-un sens mai exact ideea că orice creație adevărată își depășește creatorul, făcându-ne să credem, o dată mai mult, în inspirație și în coincidență.

Ceea ce e valabil pentru ansamblul unei activități se poate urmări în cuprinsul fiecărei Piese în parte. Ideea poetică se îmbogățește sub ochii noștri, dar nu progresiv și egal, ci prin iluminări bruște, apărute în largi interstiții, în răstimpul cărora lirismul traversează galerii neștiute, pentru a răzbi din când în când la suprafață. Mai mult decât în aparițiile anterioare, poeta resimte acum atracția „formeî înguste a perfecțiunii”, caută rimele decise, e atentă la rezonanțele cuvintelor și se lasă purtată de ele, pierzând emoția originară în dezvoltări incongruente.

Dar important este că după asemenea absențe ea vorbește dintr-odată frumos, răzbunător de frumos.

Surpriza pe care ne-o face este de a regăsi mișcarea amplă a poemelor de meditație eminesciene și de a prelua câteva din elementele viziunii lor, pentru o interpretare originală a lumii. Versuri la rând sună pur și simplu eminescian, fără concesie și fără epigonism: „E o istorie bogată pe cerul sfânt dintotdeauna, / toți muritorii închid ochii spre a o vedea și retrăi. / În haosul ce-l țese dorul pământului de-a prinde luna, / doar nenăscuții-și țin în brațe, părinții spre a se

iubi. // Mereu la vasele din mare, la scufundate și la vii, // vin nori bătrâni bolnavi de lume, cu măști naive de copii. / E o istorie aleasă, ca un pământ repovestit, / decorul alb al unor genii – femei cu părul despletit, / dar mai ales un pictor vede suprema lui dezagregare / în focul de-a atinge singur abstracta Dumnezeu-culoare”.

Am citat din poezia care dă titlul volumului și, în același timp, ritmul celor mai bune versuri din cuprinsul lui. Se construiește aici o ipoteză îndrăzneță a devenirii în univers. Natura cu care suntem solidari nu se desfășoară întâmplător în fața noastră, ea repetă tipare eterne având la origine proiectul unui demiurg-artist: „Ce pictor de demult își plimbă acum deasupra noastră norii / cu nepăsare îngerească într-o destindere totală! / Ce neam, barbar ridică abur...”

Norii nu sunt, așadar, decât o viziune a unui pictor de demult sau aburul ridicat cândva de migrațiile popoarelor. Mișcarea lor aparent haotică sublimează o teogonie sau o istorie. Norii sunt memoria pământului și simbol al timpului.

Dar nu numai trecutul e recuperabil prin imaginație, ci și viitorul devine previzibil printr-o răsturnare amețitoare a perspectivei.

Raportată la mecanismul infailibil al unei eredități inversate, însăși rotația pământului pare dezordonată. Imaginea e memorabilă, sugestia – abisală: „În haosuj. ce-l țeșe dorul pământului de-a prinde luna / doar nenăscu-ții-și țin în brațe părinții spre a se iubi” ...

De unde această forță vizionară, această putere de a clădi în vid și de a se menține totuși în echilibru? Acolo unde inteligența se oprește contrariată și îngrozită, intuiția înaintează vertiginos în întâmpinarea hazardului.

Norii invocați în titlul cărții își descoperă și° semnificație existențială constituindu-se ca o metaforă a exteriorității și a retragerii. Poeta

e retrace într-o lume în care are numai e nu sunt agresive: „Și ne-a fost cel cu-adevărat viu, / Cel care nimeni / Ca să trăiască, / ... / Ne hrănim cu vieți întrerupte, / Sfâșiem cu dinții, / Ceea ce de mâini a fost ucis, / Animale, plante și fructe moarte Și ceea ce florile aruncă în clătinare...” Rumorile existenței îi apar îndepărtate și trecătoare ca

norii. Ea are oroare de viață, ca și de cuvinte, și imaginează o toamnă părăsită de „verde” și invadată de suflete, într-un teritoriu în care tăcerea poate fi atât de elocventă incit moartea să se audă „foșnind”.

Viața trăită de ea este o „viață a morții”, adică o viață care nu poate renunța la credința că „vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”. Nu întâmplător versurile ce urmează împrumută nu numai cadența, dar chiar retorica eminesciană: ... „Nu-i dor de spaima viitoare, ci visul care ne a ajuns, / După atâta sfărâmare de trupuri și de voci de zei, / Nu-i dorul morții care vine și trece albă printre *lucruri*, / Împutinând vederea lumii înfiptă-n cer, ci viața ei / **n** infinitul plin de îngeri stratificați și de păcatul/ Prin care, toți trecând, naivii, sunt transformați în demoni grei”.

Constanța Buzea cântă „sfânta bucurie a iubirii și a morții”. Proximitatea morții conferă iubirii dimensiunea absolutului. Iată de e poeta se refugiază din contingent în eternitate iubirii față de care, lumea e inconsistentă „visul: „Crede și tu că lumea e visul culoi»

r rare privești. / Crede, și mergem tăcut! ia capătul lumii, / Acolo să facem schimși pământul, / Plin de suflete fără trup, / „ou să-l călcăm în picioare/.../ Nimic nu m-ar speria, în iarba înaltă umblând, / Decât apariția omului. / Să stea ascuns până trecem, / Să nu se uite cu ochiul lui plin de cuvinte”. Acesta e legământul ritual pe care-l propune poeta iubitului, în vederea comuniunii absolute, a identificării într-un „trup unic”.

Există o liniște mare în poezia de dragoste a Constanței Buzea, o împăcare lăuntrică profundă, care absoarbe vechile spaime. O secvență, amintind de hieratismul eroticii orientale (Tagore, de pildă), este delicată și sfâșietoare ca un cântec de leagăn: „Spun fără să mă uit la tine o rugăciune de-mpăcare/ Și peste somnul ce te duce ridic o lampă spre a nu fi/ Când plec, mai singur decât mine. / În întuneric nu-s ființe, și eu mă duc un timp în el. / Cât dormi, atât supraveghează îngerul meu odihna ta. / A doua zi când năvălirea viețuitoarelor se-ntâmplă, / Când gongurile lor te scoală și lampa nu se mai distinge, / Eu mă întorc cu-n chin pe chip/ Și mă prefac a fi cumplit de liniștită ta iubită”. Această „liniște” este, așa ar, o disperare învinsă, o emoție împietrită.

asa la Gabriela Melinescu dragostea e con-c-puta ca o luptă, ca o provocare continuă.

— Mască tragică – pe care o poate numai conștiința fatalității. Dragostea ei se raportează la reacțiile celui 13 încercări e omului de a-l e sieși suficientă, adică amarul destin al măruț Plutești ca o rană, ca ea's Semn și mormânt'fără dar eu de tine muri-voi".

Irea e

Iub

Speri «4

„Minea «ea

J

În NTELE ABSTRACTE".

rabriela Melinescu își permite să facă abia din af dofla volum al său un volum *de debut*. Nu ezităările sau tentațiile din cuprinsul lui îndreptățesc această părere, cât raportarea inevitabilă la momentul anterior reprezentat de *Ceremonie de iarnă*.

Deschis generos și previzibil problemelor eresului, acesta se constituia ca jurnal al unei vacanțe și al unei vârste. O vacanță paradoxală, dornică să se sfârșească cât mai repede pentru a se bucura de sine retrospectiv și o vârstă pe care poeta a depășit-o cu siguranță, dar în care voia să rămână. Promisiune repetată într-una și melancolie decurgând din gratuitatea ei. În distanța interioară devenită dialog între vârsta poetei și vârstă ei *de poetă* se poate căuta farmecul, oricum imprescriptibil, al unui volum de o cadență lirică atât de firească în decizia ei încât pare să-i retragă semnul începutului de carieră pentru a-i acorda o valoare de excepție. La 3 ani de la apariție, *Ceremonie e Wină* rămâne una din cele mai bune cărți de Poezie din colecția *Luceafărul*.

Nu știi dacă unitatea ei era rezultatuldui fericit sau al unei timpurii r artistice. În orice caz, ultima apariție do-" 11 că poezia de atunci reprezintă o expir – nerepetabilă. Autoarea știe să renunțe biete la formula inițială atât de inspirată n° cearcă să-și rescrie poezia și, înainte de orb acest efort însuși se cuvine salutat și respectat. Luându-și parcă abia acum în primire vocația, ea vrea să devină, din

organ al propriei poezii, inițiatorul ei conștient.

Proba la care singură se supune este tensiunea spre abstract, spre o poezie de relații și semne care să o înlocuiască pe aceea a elanurilor afective spontane. Ou diferențe mai puțin spectaculoase de la o etapă la alta, procesul acesta e comun și simptomatic pentru mai toată generația de poeți cu care Gabriela Melinescu e solidară.

ca

Intellectualizarea expresiei e o consecință imediată și vizibilă a revelației cuvântului ca „ființă abstractă”: „Ah, simt cuvintele ca șW spinării/ a unor ființe nevăzute, / care se mișca. respiră și se hrănesc/ și desfătate se inn orizontale, / se-nnoadă, se-mpletesc și inventează/ un nevorbit al cuielelor bătute-n simt” goale. // Stele întinse cu gâturi, / tălpile de neîntâlnit. / Se văd ideile ca terminațiile infinit. // Rob și stăpân dinspre cosmos vi cu flori violente și fibule cu vietăți Pe meu ivit, / înaltă umblu printre lucruri, / ideile/ ca terminațiile unui infinit.

Existența în concretul superficial e resimțită o stare de exil („... apoi se vindecă scoarța nământului. / și rămânem închiși în afară”). Poeta își caută certitudinile în „duhul” lucrurilor, nu în limitele lor. Un poem așază oamenii în lucruri ca în statui: „... Fața îmi îmbătrânește de întâmplări, / apele se-adună în neregulă/ și confundă cunoscute mări. / Am să număr de la început, încet. / De la zebre către primul animal iubit, / să se-așeze oamenii în lucrurile/ pe care ei singuri le-au descoperit”.

Imaginația frecventează acum zona lunecătoare a infraconștiinței și durata inconsistentă a visului. O poezie se intitulează chiar *Vânătoare în vis*, altele introduc motivul somnului – climat prielnic pentru metamorfoze grăbite, reverberații și sinestezii (*Somn de vară, Pasăre de somn, Ființe* etc.). Tehnica versurilor se caracterizează prin incoerență rafinată și disparitate: „Necunoscut îmi e băiatul care este, / are un vapor tras de un elefant fericit. / I-aș cere hainele cu împrumut/ și câinii Angliei care l-au ispitit. / Stăm în pădure deznădăjduiți, / și pâlpâie pe trunchiuri veverițe și apoi/ copacii se deschid și ne înghit/ în lemnul lor Pe amândoi”. (*Desen pe o cămașă de băiat*).

Chiar când mișcarea e de circumscriere în șederea Unei ipoteze

lirice, imaginea rămâne Discontinuuă, ca în această suavă poezie a increatului apt de iubire: „Așa frumos și singur”.

neea pe întuneric / și frigul strâmba sticla. /

Eu într-un pântec sferic. / E foșnet, e mata de afară. / Și te iubesc, un dor intern. / Mi-am rămas doar aerul, din acest glob matern” i & avea trup.)

Încurajând – pe cât ne stă în putință – efortul de abstractă interiorizare al Gabrielei Melinescu, trebuie să constatăm alcătuirea mozaicală, fragmentară a actualului volum, alcătuire care obligă orice critică să dea un inventar de peisaje și dispoziții momentane, în loc să refacă un univers sau o viziune. Cu rare excepții, piesele ce-l compun nu participă la cunoaștere ca la o dramă. Multe din ele sunt suficiente în sine, ceea ce nu e rău de loc, dar după decenii de lirism intermitent încetează să mai satisfacă. Poezii ca: *Mit acustic*, *Marginea mării*, *Verde elastic*, *Cântec de dimineață* etc. obosesc nu numai prin incongruență, ci și prin artificiu.

Poetei îi lipsește, deocamdată, capacitatea de a se ridica la o viziune prin asociere de idei. Deseori ea nu izbutește să găsească demersului său liric un spațiu imaginar capabil să anuleze elementul biografic și să dea confesiei... impersonalitate.

Cum nu s-ar părea, tocmai această insuficiență este în ultimă instanță recuperatoare. Ce se întâmplă? În ciuda atâtor deosebiri, o temă esențială a întâiului volum trece irepre-sibil și în al doilea. Și, odată cu ea, o anumită atitudine lirică.

a e un destin în poezia Gabrielei Me-Iubirea este pentru ea aer al morții, ei îi provoacă subite amnezii. „De uit numele la lucruri» – scrie ea, dar ce nu uită niciodată este să-și implice drlostea pretutindeni. Intuiția (sau ingenuitatea) ei este să adauge, la o vagă mișcare de idei, o puternică tensiune erotică.

Aproape fiecare poezie și fiecare motiv devin un pretext pentru o mărturisire de dragoste (*Pescuitorii*, *Parc de vară*, *Duh de vară*, *Va*] i, *Aprilie*, etc.) Poeta își propune uneori teme abstracte, dar gesturile sale sunt de adorație, cuvintele sunt „rotunde” ea un sărut. În *Copilăria lui Ulysse*, o întreagă „cosmogonie” nu poate ascunde fiorul erotic, întâiul om contemplă universul înconjurător și-l ia în posesie, numindu-i

elementele, verificându-le și recunoscându-le existența prin cuvinte. Iată invocația lui către întâiul „copac”: „Să ne tăinuim de întâmplări, / numai ochiul meu te vede cu adevărat, / numai pentru mine înseamnă verde / ceea ce tu porți în aer, nimeni / mai simte ție furca rădăcinilor înfiptă-n meu, / Tu ești singurul tăinuitor al meu, / sa mergi cu mine-n miezul zilei, / să-n – ropam pe cine-ar îndrăzni cu același nume să cW me ” Asemenea refrene se pot găsi cu dt

T În încheiere> P°ezii ca: *O pamerețe, Să vină un copil*, singurele care se constituie într-un ciclu unitar și elogiul purității primare, netulburate de coînta de sine: „... și nimeni n-a rămas nitiv copil, / un ochi de sine însuși neprivit¹”. Să fie inclusă aici și o nostalgie de creată – *i aprilie 7957*

„INTERIORUL LEGII”.

Nici acum Gabriela Melinescu nu renunță la promisiunile de candoare ale adolescenței, și este foarte probabil ca această tânjire vagă să-i însoțească poezia mereu.

Trecând, în volumul anterior (*Ființele abstracte*), printr-un proces grăbit de intelectualizare – experiență mai mult provocată, decât suportată –, poeta își recâștigă vechile teme și, odată cu ele, dezinvoltura și grația. Nu-i vorba, în chiar cuprinsul acelui volum, nostalgiile infantile și elanurile erotice covârșeau reprezentarea „ideilor”.

Gabriela Melinescu rămâne poeta unei sibilități feminine atât de sincere în ei, încât orice vocație speculativă n-ar decât s-o egaleze în absolut.

— Vr) RGSÎ În tot ce are mai convingător și e.

poezia ei nu este altceva decât o declar sacadată de la un titlu la altul și în – ag° – arbitrar la marginile cărții, pe care o JZȘ astfel ca un magnetism interior. tTuc-ea ce face ca toate poeziile să comunice tre’ ele: câte un gest sau câte un vers dintr-una constituie un răspuns la o întrebare formulată aiurea; ele pot fi citite și interpretate fără legătură cu contextul imediat, care rămâne deseori insignifiant sau ininteligibil. Șansa multor poezii răsucite în afara unor obsesii autentice este de a primi asemenea răsfrângeri salvatoare.

Spuneam că reminiscentele adolescentine nu lipsesc nici din

prezentul volum. Numai că pasiunea erotică mărturisită acum este atât de violentă și exclusivă, încât, raportate la ea, aceste reminiscențe par numai *un regret bine meritat*: „Credeam că sunt tânăr băiat, / uitându-mă la tine, zeule tânăr, / capul de sfânt atingea / mâinile care-mi atârnă. / Curios te pândeam, / și găseam asemănare, / cum îngerilor îi poate da / aceeași față înspăimântător de blinda. Totul mi se cuvenea atunci, / unul din altul plecam, / păream apărați de stafia / care ne-ncepea și sfârșea. / Starea de viață mi-e grea / azi știu, / zac în literele numelui tău, / cât oi putea îndura, / nimeni să mă scape nu

„Credeam că sunt tânăr băiat”. °era invocă, așadar, libertatea și simplita-vârstă și resimte maturizarea prin scape n T prizonierat „Nimeni să mă U poate”, strigă ea, și versul sună apa

— E e rent ca un „lamento”, chiot de bucurie.

dar în realitat

Există în poezia ei de acum o suferință torică care nu e decât reversul mai ușor de primat al satisfacției. Bucuria erotică e! toarsă, după o dialectică tipic feminină în suferință, regret sau remușcar.e. Gabriela Melinescu are voluptatea suferinței erotice, pe care o concepe ca rit de purificare. Ea cere să treacă prin probe de foc: „Aruncați-mă să stau ca salamandrele în foc / și să sufăr amintirea jertfelor de miei...”

Iubirea e concepută ca o luptă pentru supremație sau ca un asediu prelungit. Două strofe sunt semnificative: „El, întristându-se, știind greșeala / și legea aspră, / din doi, doar unul va câștiga, / și celălalt va muri solemn ca taurul / adus în luptă” (*Cântec*); sau: „La miezul nopții să mă ocrotești, / când vin cu măruntaiele vărsate, / ca animalul blând, sfâșiat / de colții celui mai puternic. / O uriașă lege mă acoperă. (*Către*.)

Aceasta e legea speței și a iubirii, dar poeta acceptă să-i îndure rigurile, se plasează, e alte cuvinte, în „interiorul” ei. Împotriva i «-birii sunt imaginate toate obstacolele, dar P°e o face imposibilă pentru a o absolut iz „Adu-ți aminte cum zac pe pământ, / și nu Ș încă nimic / de nebunul care urlă înspre nezeu. / Cinstiții și ceilalți sunt aici / și numai copiii t privesc. Nu, nu, / vânăton

...gnna e numai o părere, / pielea e nu-6 nărere / și foametea / și sunetul înțepenit Cleiul meu. / Dar toți ți pă / cu pieptul des-i t / se

luptă cu pământul, cu aerul și apa, / nu e cu puțință, arma e numai o părere, / ptelea e numai o părere, / și foametea, / și sunetul înțepenit în gâttelejul meu". (Nu, nu i)

Există în poezia Gabrielei Melinescu o gesticulație abruptă ca o ridicare de arme. Poeta nu-și apără însă liniștea și nici candoarea, ci deznădejdea. Dragostea o atrage ca un abis: „ca-n prăpastie m-arunc asupra ta". Iubitul e sanctificat sau chiar zeificat, el are figură de sfânt tânăr sau de zeu indic cu membre multiple: „Douăzeci de picioare și douăzeci de mâini / are tânărul cu care dansez. / O, zeu indic, o, sfântă îmbrățișare! / Nu-l prefaceți în stană de piatră, / timp de o zi lăsați-l deasupra lumii / suspendat pe nevăzute frânghii". (*Dansează tânărul băiat.*)

În finalul volumului său, Gabriela Melinescu are curajul, surprinzător, la o femeie, de a introduce – pe linia unei tradiții bogat reprezentate în poezia muntenească – un ciclu e cântece de mahala (*Șaisprezece ani ochi ne-e lirismul bufon S1 cruditățile de cultivate cu neașteptată aplicație. arg°U ocările» cu dulceață*”, imprevizibile > onomatopeele tipice cu o impudoare... epică. Universul

V.*

omecunoscut; bețivi singuratici, cântărețe și țigănci cu nume exotic, animale casă, traversează o primăvară „ou miros” – bieri.

h

Dar ceea ce dă valoare deosebită vz poetei, înscriind-o în direcția argheziană reabilitare etică și estetică a periferiei, este faptul că dincolo de aspectele pitorești și accidentale se întrevide o lume plină de rigoare familia tradițională se conduce după severe imperative morale, reprezentate sugestiv de poetă ca o legătură de carne și sânge. Părăsirea casei familiale înseamnă o întrerupere într-un circuit organic. Lirismul bufon sfârșește într-o încremenire solemnă, anecdota savuroasă primește o demnitate tragică: „Era o familie liniștită, / cercetată de îngeri curați, / buricul, ca o funie, / îi ținea pe toți / strâns legați. // Bunicul cu bunica / bârfeau pereții // și făceau garagață / cântând: / «viață, viață ca o ață». / Ea, vrăjitoare mânătarcă, / hulea pe toată lumea, parcă / el prin doi ochelari / se uita ceacâr; aruncând în lemne un *satir*, / și copiii ziceau ura / și-i astupau

cu laude deschisă gura. / ... „71 copiii cu dulceață/ învățau pe stradă să ocărăscă, / cu ihu, ha și hî, / se zbăteau în afara să iasă / într-o bună zi de Marți, / dar buricul ca o funie / îi ținea pe toți / strâns legați/ < Primul a reușit / să iasă bunicul, / «La revede: după un an» / am aflat c-a lăsat un inel gr-s fetei mai mari/ și eeleilalte-un suliman., zorzoane și/ uitându-se înspre icoane/ a

T'îl e bună, / ca o gărgăriță roșie și gușată. / L? ce au mai fost văzuți niciodată. /.../ n-au rămas decât/ mama și tata, / ținân-se de mână veșnic, / cu gurile în formă de f primitivi și naivi/ în tabloul lui Douamer Rousseau”.

august 1968

Ana Bltîfindiana:

„CALCIIUL VULNERABIL”.

Nu se poate elogia destul efortul Anei Blandiana de a-și depăși prin meditație susținută poezia debutului. Schimbarea atitudinii lirice, remarcabilă în acest al doilea volum, nu șterge însă continuitatea unor teme sau viziuni fundamentale. Poeta de recepție diafană și de ire-presibilă exuberanță, dăruită, altă dată, până la destrămare, ploii și ierburilor, se reculege acum într-un peisaj glaciatic cu aer rarefiat și zăpezi imaculate, amintind arhitectura efemeră a „Munților Candorii” invocați mai de mult. Apariție fulgurantă în primul volum, „Munții Candorii” devin aici o prezență abstractă, implicată permanent și pretutindeni, un teritoriu etic ideal la care poeta se întoarce ca la o copilărie depărtată.

Ne este propusă o puritate ce depășește contactul original și fraged cu lumea din jur pe” tru a se constitui într-o vârstă interioară data de o opțiune decisă. E vorba de o *vârstă absolută*, căci această copilărie sau această adolescență nu sunt faze de tranziție, ci ritmuri umane eterne. Puritatea poate defini numai un spațiu eleat. Devenirea produce corupție Ș

lancolii Poeta caută un criteriu de stăriitete în curgerea imanentă, dar până la inflexibilă se arată a fi numai propria-i

„... Dar totul e fluid în jur. Eu caut/ Și-s obosit de moarte și de mers, / Silit să port rigid în mine punctul/ De sprijin pentru univers”.

Viața impune *macularea* ca fenomen necesar și repetabil,

principiul ei regenerator e o negație a purității: „Știu, puritatea nu rodește, / Fecioarele nu nasc copii, / E marea lege-a maculării, / Tributul pentru a trăi”. Drama poetei rămâne aceea de „a muri de alb”, iar demnitatea ei, de a respinge macularea pentru o ficțiune sustrasă timpului și dialecticii. Frumoasa *Elegie de dimineață* e prea cunoscută (și prea frumoasă) pentru a mai fi reluată aici.

Degradarea ineluctabilă e împiedicată prin ipoteze lirice radicale („Femeile ar trebui să moară la nașterea fiilor lor, totul ar fi atât de frumos în natură...”), sau, pur și simplu, rotirea timpului și a vârstelor omului e inversată, astfel încât puritatea să nu fie treptat pierdută, ci treptat câștigată („Ar trebui să ne naștem bătrâni...”)

Maturizarea e refuzată energic întrucât presupune adaptare la durată, confuzie și scepticism! Am crescut? Suntem oameni maturi? /

j1 S mu de nuanțe putrezesc o culoare... / Dragi imnTM16 departe sunt zilele / Când lumea o vin rțeam. În buni și răi”. Oamenii maturi de Puterrdei pierzându-și certitudinile și capacitatea de distincție, „scăldându-se-n derută” eroul antic în apa Stixului.

„Călcâiul vulnerabil” e zona păstrată ne atinsă – simbol al unei candori ce nu vrea să se piardă. Regimul de existență al acestei tinereți spiritualizate este intransigența și frenezia tragică. Adolescența este în esența ei *jansenistă* (ca formulă etică) și se opune *iezuismului* unei maturități experimentate și concesive. În viziunea de fermecătoare intolerantă a poetei complexitatea dialectică a vieții înseamnă alienare a însăși esenței umane. Nuanțele nu îmbogățesc o culoare, ci o alterează. Trăirile ambigue, gesturile nehotărâte. sentimentele provizorii sunt considerate triviale. Regnul ezitant e definitiv discreditat: „Vreau tonuri clare. / Și culori în stare pură, / Vreau să înțeleg, să simt, să văd, / Prefer acestei fericiri ambigue / în totul clar, îngrozitorul meu prăpăd. / Vreau tonuri clare / Vreau să spun «fără-ndoială»...”

Din acest tărâm de severe certitudini „asediază” poeta convențiile unei vieți invadate de „literatură”. Recunoștința înțeleasă ca o recompensă exactă (*Restul pe masă*), mila – climat ce favorizează agresiunea mediocrității (*Ec ip să*), altruismul vulnerabil prin ineficientă cunosc refuzul ei sarcastic. O poezie verifică în durere și în

moarte solitudinea esențială a omului: „Durerea nu e contagioasă, / Vă afig-l durerea nu se transmite. / Niciun nerv răsuc n în trupul
apropiului meu/ Nu produce sfâșietoare atingeri/... Fiți liniștiți
primene și ieșiți altruist. pe bolnavi) / Nu veți lua vegheați teamă / A
murit Vrea dU1 creasă l'urmeze? / Numai bocete tradiți-cineva ce
I”.

„naArtele poetice” ale Anei Blandiana (numeroase în acest
volum) mărturisesc obsesia sincerității și a eficacității înnobilitoare.
Ca și alți colegi de generație (Ion Alexandru, Gh. Pituț), Ana Blandiana,
afirmă *vocația etică* a poeziei ardelenе dintotdeauna. Concepând
scrisul ca pe o „aventură a cinstei”, ea pipăie mereu cuvintele cu teama
de a nu se înstrăina prin ele de adevărul lucrurilor (*Darul*). Fascinată
de propriul destin artistic, își dă trupul drept hrană pentru foamea
unui lup tânăr, voind să sugereze astfel autenticitatea trăirilor sale
(*Concert*). Cu justificat orgoliu, cere pentru verbul și gestul său poetic
un ecou sideral:

„... Unde-i mândria / strict necesară de a crede / Că orice vorbă
a mea rostită / Dezlănțuie în cer planetele? / De ce această renunțare /
La fericitul somn comun, / Dacă nu pot din cel mai grav/ Clopot al
lumilor să sun?”

Adevărata poezie trebuie să fie mereu un T responsabil în
absolut. Invocând figura lui

Bla-o TasS° P°etul „de spaimă ratat” Ana gurn impune
conștiinței noastre și, desilum-i Propriei conf? dinte de creator,
principiul, căruina°S. și sever în același timp, conform *lătona nu P°ale
servi niciodată artei circumstanță atenuantă*: „Veni din

... întuneric spre mine el, poetul, / poet spaimă ratat. / Era
foarte frumos n razele Röntgen/ I se vedea în trup *: „Poezia nescrisă
de frică. /... «Scriam la de autodafeuri – îmi spuse – / Simțindr: pe trup
/ Cămașa păroasă care se aprinde Ușor). Odaia mea avea ochi de
călugări ferestre/; Și-n loc de uși, lipite una de alta, urechile lor/; Tu
trebuie să înțelegi...» Și cu degetu-ntins / îmi arăta în trupul meu
poezia, / Poezia nescrisă... / Dar eu am țipat: «Pleacă de-a-ici!»”.

Ana Blandiana scrie acum o poezie de mișcare firească, fără
dezlănțuiri metaforice, poezie care se vrea o prelungire semnificativă

dar organică a vieții („Ce e destul de dureros să țiip?” – întreabă ea). Marea generozitate a poetei se vădește în gravitatea cu care se angajează în dezbaterea morală și în dorința permanentă de comunicare, de evitare a furnodelor criptice de expresie.

De fapt, experiența sa artistică dezvăluie o teamă imensă de singurătate. Spațiul absolut al candorii pe care-l închipuie ea este un spatw exemplar deschis la întrebările lumii.

Dar în acest proces de elevație etică e me. n ținut uneori un sentiment al ridicolului, ecurgând din raportarea la valorile comune, mai exact spus, *ridicolul e un risc prevăzu* ceea ce trădează dedublare și inhibiție în propriei viziuni. Autoarea pare să se despar dilemele sale și, în ciuda atâtor versun P

Oare dorea

ntim nu mai țășnesc dureros rêve

na iffanțăsuferinței lăuntrice sau puabăenț suferințe constituie resortul altece L S prezentarea ei, *puri*

„Urmeze purificării, ci s-o preceadă? Ana Blandiana rămâne prea puțin cu sine în aventura ei lirică și, prine aproape ciudat (sau, dimpotrivă, „cum își amână într-una poezia de o poetă frumoasă ca o dezamăgire.

Ianuarie 1067

O

Icolae Breban:

ÎN ABSENTA *ST AFINILOR*”, a într-o vreme în care știm din ce în ce mai puțin ce înseamnă un „roman”, cred că putem integra fără remușcări formula epică oferită de Nicolae Breban, recunoscând, cu autoironie implicită, că e suficient ca autorul să o repete pentru a o acredita definitiv. Fără să comunice prin pretexte epice, cele trei episoade aglutinate în volum își recâștigă unitatea într-un plan simbolic referitor la limitele condiției biologice a omului.

Întâiul episod e un fel de „Salon cu momâi”, alcătuit din simple „fișe” juxtapuse fără ritmicitate, un cortegiu de fantome grotești recom Punând, pe deasupra lor, bătrânețea ca „aer”, a „stare”: când toate lucrurile spuse cândva

„Răzbună” cu neașteptată cruzime, când truapă! °înănește și

scârțâie ca vechile mori de

evânenta-Stilele „de apă”) Când dragostea lorm-i r°amintire uscată și intimitatea ia goană h 6> °înd viața însăs? i seamănă cu o centru

Secyentă e închinată copilăriei, are în ei°U și constituie° reușitão după-amiază de vară, un copil se plectisește „formidabil”: doboar buri de păsări și ucide meticulos puii, „un joc ciudat, în care se pierde învins de fiori erotici, întreprinde o expediție în ranele casei, pentru a-și pedepsi un trecător impuls de spaimă, suferă cu revoltă mută muștrările unei mătuși pedante, adoarme, în fine cu dorința vie ca noaptea să țină numai cât o clipire din ochi, și... minunea se întâmplă, Autorul se menține mereu în apropierea sa, îi învâluie faptele și privirea „carnivoră”, îi notează impresiile cu deplină gravitate. Comentariile sale, în scurte și scânteietoare rafale, izbutesc să facă din aproape fiecare gest semnificativ o clipă absolută. El se ia parcă în serios pe sine însuși când își ia în serios eroul și, mai mult, refuzându-și orice ironie facilă, îi conferă acestuia reacții ironice, chiar, concesive. Herbert își pune deja diverse probleme de orgoliu, el știe să-și ascundă interesul acut printr-o nepăsare bine jucată și să-și cultive singur calitățile pe care le apreciază ca „bărbătești”.

E vizibilă, în general, la N. Breban, tendința de a grăbi conștiința de sine a eroilor săi infantili sau adolescenți, de a le „forța” maturizarea, în disprețul tradiționalei psihologii a vârșt riguros diferențiate și exclusive.

Nu mai puțin evidentă și spectaculoasa consecințele ei este încercarea întreprinsă autor de a da accente virile corop°rtaleeletului și mentalității unora dintre personaje

„le feminine. B. B.

feminine. E.». – eroina principală a celei întinse secvențe de roman – este, ca și l sora ei de înstrăinare, un spirit inchișitorial și distant. E.B. pare lipsită l feminitate, dar, de fapt, e nemulțumită de condiția ei feminină, așa cum Herbert e nemulțumit de copilăria lui și cum bătrânii oare nu vor să moară își păstrează prin probe de vitalitate disperată iluzia de „stăpâni”. *Absența stăpânilor* se vedește a fi, așadar, tensiune *permanentă*, din unghiuri și de pe poziții diferite,

spre o categorie umană privilegiată, având vocația supremației și fascinația puterii. „Energile” pe care le adună atâția din eroii lui Breban vin din această sete neistovită de „bărbăție”. Concept generos, în care ne place să vedem, dincolo de o biologie robustă, și o anumită atitudine față de destin.

„Stăpâni” sunt cei ce intervin eficace în linia immanentă a vieții lor, cei ce colaborează frenetic cu propriul destin și nu-l recunosc decât în măsura în care îl modifică. Ei sunt învingătorii din toate timpurile pentru care soarta înseamnă voință și libertate de acțiune, cei cărora parcă nu li s-a „dat” un destin, ci ei înșiși l-au inaugurat, așa cum vorbește, invocând cu credință aptele, le pot anticipa și chiar instaura. Dezi-l pur devine realitate și terapeutica i miracol e energia, adică arderea proi destin.

tremroinariu} lui N. Breban problemele speței le considerate numai un pretext pentru o trecere de la *limitele biologicului* la o *zofie* a limitelor. Autorul atribuie t-nf*o „stăpânului” unei femei și această femeie e o „natură”, ci un „caracter”. Se poate dese” peri în deciziile și gesturile ei tendința de provoca destinul, încercându-l mereu și determinându-l. În fața mariajului nedorit proiectat de părinți, E.B. nu „suferă” spectaculos și inutil, ci își întocmește un „plan” de acțiune complicat, pe care îl urmează cu multă metodă. Cel pe care ajunge – în afara acestui program – să-l iubească adevărat comite o inconsecvență, gest interpretabil de altfel, și reacția ei este imediată și aproape neverosimilă – ruptura definitivă, urmată de căsătoria cu pretendentul inițial. Mod ciudat de a pedepsi, sacrificându-se, suportând propria-i pedeapsă, lovind cu propriul trup. Familia devine pentru ea soluție de echilibru aleasă pentru a se apăra de alte asemenea fatale dezamăgiri. E.B. are ambiția absolutului și – femeie fiind – vrea să-l atingă în dragoste.

Meritul romancierului este că face să izbucnească această dorință într-o ființă obișnuită, modestă, aproape mediocră. Eroina lui nu e o fire năvalnică, pe care temperamentul o excede, dar nicio apatică incorigibilă sau visătoare fără ocupație. Ea are sentii/ntu realului, refuză mistificarea și devine o sotrezonabilă, care își poartă soarta cu atâta centă resemnare, încât pare fericită și P că și este. Sau,

poate că totul nu este

elungită, o tânjire scufundată cotidiene. Oricum, responsabilitatea se bucuria sau ci sunt consecințe ale curiozității, ale pariu cu existența, angajat pentru a-și dovedi sieși că e liberă.

Apariția lui Catargiu verifică însă fragilitatea echilibrului menținut vreme îndelungată. Incrancenarea lui E.B., refuzul feminității se arată a fi dorință de iubire care-și respinge obiectul. Rezistența față de Catargiu – tatăl – ar fi fost definitivă. Dar ea e învinsă de un „cuplu” de forțe, căci la indiferența și siguranța tatălui – formă de absență eficientă –, se adaugă farmecul fără „vină” al copilului. Afecțiunea pentru Cătălin nu este decât o amânare a celei pentru Catargiu, și singura care pare să nu observe este E. B.

grația a ani °

Pe

Când agresiunea bărbatului se produce, ea îl iubea de mult. E.B. își părăsește soțul respectabil și căminul, dar refuză să se stabilească imediat în locuința noului bărbat și să-i devină soție. Intransigența ei se transformă acum în omplex de inflexibilitate, deși posibilitatea de sperie mai tare ca moartea. Această le confundă cu teama nespuse tă încearcă nu atât în fața eventața bv>Unei noi deziluzii> cât> mai ales, în să ea fat” – fulgerătoare care va fi reacția dată și în lrZle să se dăruie cu totul încă o izolează o vreme, parcă pentru a

J07

asculta cum vine asupra-i uruitor al fatalității. / Pămân.

Un foarte acut presentiment al cătat domină această parte a romanului. La câteva luni după căsătoria cu Catargiu se sinucide fără explicații. Nu peste mult tim Catargiu însuși ajunge un nevrotic obsedat îmbătrânește subit și decade iremediabil, veri-ficând astfel pedeapsa postumă a lui e. g; pentru faptul că a făcut-o vulnerabilă, redeschizându-i o veche rană, și a iubit-o apoi mediocru. Abia această sinucidere concepută ca o răzbunare conferă gravitate gestului aparent juvenil al rupturii de primul iubit. Și destinul provocat atunci în mod decisiv „se răzbună” în această moarte repetată, care poate că nu este decât o „reîntoarcere” la iubirea neîntâmpnată cu R. V.

Având la început mai. mult conștiință a caracterului, decât caracter propriu-zis, E.B. sh

„Face” intervenind des în traiectoria propriei existențe. Dar, odată verificat prin fapte de viață, caracterul se transformă într-o forță autonomă, străină, aproape dușmănoasă, în **r** – mecanism declanșat de resorturi fatale. Alor u de „stăpânire”, de corecție a destinului devin

el însuși destin. E.B. e depășită și *tinare* propriul caracter și, din momentul când

această revelație, viața ei se consuma în

carea disperată de a se elibera de sub teroa lui. Încercare zadarnică, pentru că știu. morală nu este adaptabilă. Moartea voi

ale considerată ca revoltă împotriva probului caracter, dar chiar și acest gest ultim face decât să-l confirme

„Un caracter se dezvăluie și se verifica în timp, el trebuie privit ciclic, pe mari etape ale existenței. Caracter nu înseamnă conduită liniară, cenzură cotidiană permanentă, caracter înseamnă *repetabilitate*.

„Romanul” lui E.B. este istoria pierderii unei vieți de către un caracter devenit destin, sau, mai exact, a frângerii unui caracter de către destinul care este el însuși.

Romanul lui Breban se desfășoară în afara subiectului propriu-zis, insuficiența lui epică fiind compensată de o viziune categorială, de unde și posibilitatea speculației critice de a „inventa” cartea într-un gest solidar cu comentariul întotdeauna excesiv al autorului.

Un roman aproape *didactic* prin interesul pentru omul abstract, exemplar și prin aplecarea irezistibilă spre eseu, dacă eseu însuși nu ar sfârși în „poezie”.

martie 1967

ANIMALE BOLNAVE”.

J

Nicolae Breban nu mai are de „receptivitatea complice” rezervată al **p** lor. fără tradiție. El se arată a fi stăpân Propriei vocații, însă nu prin refuzul programatic al capodoperei (cum pare să

«**v** – GQN și cum încearcă să ne convingă), ci prin **f** că își verifică

puterea ele a rămâne egal sine dând mereu alt obiect acestei vocații

Refuzul autentic implicat în proza lui ne colac Breban este acela al *psihologiei elementare* și al *iluziei epice*.

Atenția sa se concentrează spre zonele profunde și obscure ale ființei, acolo unde totul e încă virtualitate și indeterminare aparentă, spre apele inefabile ale sufletului, anume căutate pentru ca imaginația să le actualizeze și inteligența sa abstractă să le dea o calificare. Așadar, romanul nu va fi la el un pretext pentru o viață, ci viața – pretext pentru un roman.

Convențiile epicului îl incomodează vădit datorită impacienței de a ajunge la obiectivul său predilect – tipologia dedusă din investigația abisală, în reprezentarea sa, procedeele de iluzionare apar ca exterioare romanului propriu-zis, și autorul își permite să le ignore. Asemeni unui dramaturg încrezător în forța conflictului imaginat, care distruge mereu convenția scenei, el nu acceptă să se folosească de acea „senzație a vieții” pe care tradiția a consacrat-o de mult. Romanele lui sunt niș; **p** *demonstrații*, „caracterele” lui – niște *fata tați cunoscute*. Autorul își expune romănu’, anticipează acțiunea, trasează dinainte destin personajelor și corectează evoluția lor e apare riscul unei abateri. Personajele lui vorba de cele principale) **nu apar**, nu ban cază ele *există* ferm și inflexibil că se forme, pg existența lor se poate

Un ” interesul lecturii (**și** satisfacția ei) vine confirmare și repetabilitate, nu din surpriză Totul este *dat* de la primele pagini, desfășurarea în continuare a romanului seamănă cu o *reconstituire* ce vrea să verifice valabilitatea tiparelor propuse inițial.

Nicolae Breban construiește deductiv, dar „schema” sa e un simplu pretext pentru descoperirea unor conexiuni umane de o rar întâlnită profunzime. Cunoașterea noastră se îmbogățește pe parcurs în așa măsură, încât reîntoarcerea la premise pare retorică.

Este cert că posibilitățile epicului nu îi sunt suficiente autorului. El retrace, nu o dată, cuvântul eroilor săi, pentru a-și satisface pofta sa imensă de a vorbi cu o forță de persuasiune ce-și anexează întotdeauna mijloacele poeziei. Structura unor personaje de condiții și menta-iități Diferite, opuse chiar uneori, devine ciudat mănătoare printr-un fel de *universală ana*

9 le spre care tinde mereu comentariul său.

I ai Un manele lui Breban sunt – în ceea ce au ele greu reductibil – ipoteze lirice la destin.

— A intervenție directă, dar adânc mișcarea epică, propensiunea spre; acestui. și fantastic intensifică prezența **t** în șut> Să-l „1 dintre cele mai 6 obișnuite, pozitive, eroii lui Breban în tensiune aproape incre], îlă acumulează e incre], care transfigurează și modifică împr, II Ei sunt niște „vizionari” pătimiși de destin întrevăzut și întreținut prin energie. Acesta este substratul vital pe crește – fascinant, copleșitor, verosimil – discursul autorului.

În *Animale bolnave* arta de romancier a lui Breban cunoaște o dislocare interioară, o despărțire fără renunțare.

Pe de o parte, tehnica polițistă e adoptată ca un exercițiu de *obiectivare* și de rigoare. Fiecare episod are o motivație strictă, divagațiile sunt rare, oamenii înșiși nu sunt antrenați într-un elan care să-i depășească, nu le este dată o viață mai mare decât pot ei purta. E

vădită intenția de „studiu” obiectiv, detașat, indiferent chiar. Pe de altă parte însă, autorul nu vrea să renunțe la acea dimensiune halucinatorie oare așeza lumea lui în vecinătatea seducătoare a irealului. Și atunci o încredințează unui singur personaj, în întregime și i”.

exclusivitate. Acesta e Paul – omul din altă lume, visătorul treaz, adolescentul veșnic.

S-a spus despre acest erou că e un mitoman-Dar am văzut că un sâmbure de *mitoman* purtau și eroii romanelor anterioare simbol și stimulent în același timp al

căinii ferme și agresive în fața vieții.

v – iq ioosta trebuie însă considerat ca o replică

zele anterioare ale umanului în proza u ban. El nu e numai fluctuant, șovăitor, dar **r** lipsit de sentimentul realului, că-și simplu **d. n** relatarea cea mai exactă și Somată în pură fantezie sau în visare.

Ceea ce în celelalte romane reprezenta o deformare venind din efortul de „stăpânire” a destinului, este aici un rezultat al indiferenței, al plutirii inconștiente, al abuliei. Capacitatea de halucinare a realului funcționează statuit, în absența unui elementar instinct de conservare.

Avem în față, de fapt, primul *copil* din literatura lui Breban, într-atât de grăbită este maturizarea celorlalți copii (Francisca, de pildă) și atât de evidentă este lipsa de experiență și de conștiință a existenței la „nelumitul” Paul, față de car. e Herbert însuși, micul erou al unei secvențe din *Absența stăpânilor*, este un adevărat bărbat.

În acest personaj ciudat, suav ca prințul Mîșkin, logoreic și „inventiv” ca un alt Șveik, s-a concentrat „filosofia” și „poezia” romancierului, împreună cu dorința de a ieși din constrângerile aplicației riguroase la obiect. r a acum» proiecția eroilor în idealitate se ac, Prin analogie inspirate ale autorului, uinapare transferul direct, saltul deplin și mtoarcerepaul e însăși fantoma unui °ler eliberat de amintiri, prima lui me. ° an Pă albă bătând nesigură peste întunecată a romanului. 6 totuși rostul său într-o intrigă poli

Prezent și chiar implicat în toate mo cruciale ale acțiunii, purtat de autor oglindă de-a lungul drumului său, Paul” pins de durata romanului, ignorat de lui, discreditat de concluziile finale.

Sigur că felul în care e el calificat de către plutonierul Mateiaș, ca de altfel și dezlegarea enigmei, pot să dezamăgească prin „realismul” lor. Ceea ce nu s-a observat însă e faptul că „ultimul cuvânt” (ca și primul, de altfel) nu aparține „polițistului”, ci aceluiași Paul, care iese din încheștarea epică la fel de senin – de o seninătate tragică – și de neștiutor, cura a pătruns la începutul romanului. Martor la toate, dar incapabil de mărturie, lipsit de memorie, dar apt de fantezie nemărginită, ci trece neatins de timp, „veșnic copilăros”. Simpla lui prezență are darul să relativizeze concluziile ferme ale lui Mateiaș, să pună în mișcare imaginația din punctul zero în care a adus-o acesta.

Prin Paul, autorul introduce într-un roman polițist *ficțiunea infinită*. Din perspectivă lui Paul, realitatea dură, apăsătoare, sângeroasă, a romanului apare îndepărtată ca într-un vis’s ca într-un... alt roman. Criteriile de apreciere se schimbă, conturile faptelor se șterg și i3-” ” Paul percepând *identic* – și verosimil – L sesiune erotică întâmplătoare și o crimă (e \° de uciderea lui Krinitzki) ca o rostogolire înceată, nesfârșită, peste pietrele râului.

Alexandru v a’s în e:
VESTIBUL”.

Alexandru Ivasiuc face roman dintr-un jurnal intim și are, în același timp, ambiția de a ține jurnalul acestui roman. Nu știu dacă alegerea confesiunii intelectuale ca modalitate aproape exclusivă trădează un complex de insuficiență epică sau numai plăcerea de a produce idei și de a le emite în deplină libertate. Cert e că intelectul discursiv joacă un rol deosebit în compunerea acestei proze de rară acuratețe teoretică și rafinată investigație psihologică. Dacă uneori, dincolo de introducerea aridă și inutilă în probleme de... histologie, lectura întâmpină dificultăți, faptul se datorează unui obositor spirit de sistem care interzice comentariului generozitatea de a sări etapele și produce astfel pasaje deconcertante ne explicit. Nu vom cere, desigur, răbdare ui prozator aplicat la viața interioară, 11 putem cere să-și organizeze în așa felția încât să evite evidența atunci când a Contranază. Altfel, mecanismul ireproșabil speculației se zbate în gol și în locul ilumi – dnior lăuntrice apare retorica

Dar proba ele ultimă instanță a epicitice o constituie... „creația” și

...,a și *raporta* acest criteriu oferă un argument esențial sitei lui Al. Ivasiuc. Cartea sa lansează erou cu o ținută intelectuală de netăgăduita complexitate, erou care se întruchipează dintre mărturisire sau dintr-un discurs faptul are importanță, de vreme ce acest erou există *Vestibul* transcrie o experiență paradoxală un veritabil roman de „analiză” se menține „deschis”.

Performanța nu se realizează prin comentariu proliferant, tinzând inutil să epuizeze posibilitățile unui destin, ci printr-o anecdotică savant rarefiată, care suportă ipoteze anumite și rămâne susceptibilă de interpretări în continuare.

Romanul notează o criză de conștiință provocată de un șoc afectiv. Profesorul universitar Ilea resimte cu indicibilă surpriză atracția atmosferei de puritate și destindere pe care o emană una din studentele sale. Într-un univers delimitat riguros și definitiv se insinuează un farmec și pe parcursul câtorva zeci de pagini autorul dă impresia că vrea să rescrie *Ade* a-Dar fiorul erotic servește aici numai pentru da impuls unei rememorări a cărei temă oi L. nară este *anxietatea*.

O experiență timpurie a cruzimii, la care e adăugă ororile războiului trăite în anii de constituire a caracterului, marchează decisiv celei confesiuni. Senzația terifiantă a ei^oU rămâne să definească însăși condiția cirămne sale... Virtuțile analitice ale romancistei verifică strălucit în surprinderea încreșterii de a scufunda adânc în apele sufletului. Această teroare vitală prin apelul insistent la principii neutre și stabile. Un teritoriu al certitudinilor e căutat cu înfrigurare, ca un refugiu din calea unei eventuale agresiuni, ca o baricadă împotriva degradării și haosului individual. Metodologia unei discipline științifice – căreia doctorul Ilea i se dedică programatic – e ridicată la rangul unei concepții generale de viață, și multe pagini din cuprinsul cărții fac elogiul „severelor forme”, „schemelor prestabilite” – „singurele realități coerente și stabile” în agitația amenințătoare și absurdă a contextului.

La baza filosofiei „formelor” se află, așadar, o psihologie a fricii, pe care tendința spre obiectivitate absolută încearcă să-o anuleze. Efortul de îndepărtare a eului, profitabil pentru activitatea științifică a profesorului, are însă consecințe monstruoase pentru umanitatea sa. Căci filosofia „formelor” e menită să supraviețuiască, nu să fie trăită. Eroul nu-i Poate rămâne fidel decât printr-o cezură defirest. Ra înătituită între solicitările profesiei și răă r vietn-Conduita sa întrunește toate apăsările nobilei frustrații a savantului adevărat. con-nonstratta impecabilă a scriitorului, însă, că această monomanie nu înseamnă atât sacrificare, cât confort spirituală. omociitate

Principiile absolute sunt contrazise de o tentă prudentă, concesiivă, adăpostită. Avi oroare de spontaneitatea, care poate oricând să devină anarhică, profesorul Ilea își interzice să fie un individ empiric și nici nu se recunoaște ca atare. Dar această încrâncenare îl sterilizează afectiv și-l face incapabil de opțiuni și de participare. Lui îi lipsește energia unei vieți libere, curajul de a se expune, după cum îi lipsește și candoarea. Doctorul Ilea este, de fapt, un ezitant. De unde și nevoia sa organică de tabieturi solemne și obiecte familiare care asigură. Viața sa interioară evită mereu regimul pasiunii. Dar amânându-se într-una dramele, personajul uită, de fapt, să trăiască și

romancierul pare că-și creează singur dificultăți când își propune să lumineze o biografie care e sinonimă cu o retragere.

Ceea ce urmărește însă Al. Ivasiuc nu este biografia consolidată de timp, ci reîntoarcerea la ea, critica pe care rememorarea o aplica unui destin.

Această retrospectivă e obscur determinată de sentimentul unei vinovății care se confirma. Reacția eroului este una de violentare. intransigentă a propriului trecut – autoflagelare cu scopuri expiatorii vizează o întreagă concepții dar mobilul ei rămâne remușcarea. Constant mistificării e precedată de aceea a vinovați

US

este de eficace acțiunea demistificatoare

Ilea rămân neexpediate, dialogul pe care-l angajează rămâne un dialog prior cu alte cuvinte, el are îndrăzneala de **1** „interveni în propria-i biografie numai după ce s-a asigurat că acest act rămâne fără urmări. Inițiativele lui nu acceptă riscurile obiectivării.

Confesiunea îl clarifică și, mai ales, îl eliberează, dar nu îl modifică. Automistificarea sa continuă.

Finalul romanului rămâne, oricum, suspendat și, ca atare, interpretabil. Căci poate că eroul nici nu dorește să se schimbe, ci, dimpotrivă, să se păstreze pe sine, reînviindu-și trecutul. El trasează niște jaloane pentru a interzice pericolul unei metamorfoze neașteptate care să-l depășească. Contemplarea ipostazelor sale anterioare îl lasă cu niște concluzii care vin prea târziu pentru a mai căpăta valori de viață. Revelațiile câștigate cu greu își dovedesc gratuitatea. Criza ele conștiință pe care romanul o transcrie nu mai poate fi secundă. Rămâne tensiunea spre o viață îndepărtată, așezată într-un spațiu ideal, un fel de „vestibul” al tuturor posibilităților.

Impas cert, sau ambiguitate din partea erouii? Ezitare sau intuiție exactă, din punctul de vedere al autorului?

Totul rămâne la o anumită distant” această carte: eroul, față de propriul autorul, față de propria creație.

Romanul își include critica.

noiembrie 1967

ti „INTERVAL”.

Al. Ivasiuc își propune (ca și în *Vestibul*) o veche temă filosofică și literară – conformitatea unui mod de viață cu un mod de gândire –, din care face tensiunea supremă a prozei lui. Alegere cât se poate de firească, dacă avem în vedere condiția intelectuală a eroilor și intențiile exclusiv analitice ale autorului.

Drama pe care Ai. Ivasiuc o insuflă personajelor sale vine din aceea că sincronizarea dorită a faptelor cu ideile se dovedește, la nivelul individului, iluzorie sau efemeră, încercarea de a realiza unitatea superioară a ființei este, în ultimă instanță, o experiență a eșecului. Omul nu poate încheia cu sine uj «acord de durată, pentru că este mereu depășit, nu numai de presiunea uriașă a socialului (care se poate adapta într-un fel sau altul), dar și de ceea ce este imprevizibil și nemeritat destinul său.

P°și oare îi rămâne este înacest acord retrospectiv.

—; te-te fi redescoperită nu este numai° Amintirea restituie

La obiec

dar este astfel pentru că prezentul o Graniță între trecut și prezent nu este temporală. Ea trebuie stabilită între trecut's ceea ce a *trecut* din acest trecut, între prezent și ceea ce înseamnă *nevoie de trecut* în acest prezent.

Acesta e „intervalul” nesigur asupra căruia se deschid romanele lui Ivasiuc.

În „formula” scriitorului, rememorarea pare că servește doar ca pretext pentru înscenarea unor idei. Discursul fiecărui personaj în parte arată tendința de a reduce existența la schema ei și de a o reprezenta ca atare. Suflarea vitală e periclitată de o observație meticuloasă, obișnuită să generalizeze cu orice preț. Voința de clarificare îl îndepărtează pe erou de propria-i biografie până la a-l confunda cu un punct de vedere într-o dispută abstractă. La această impresie contribuie, fără îndoială, plăcerea speculativă a autorului, ca și tine să se păstreze, lăsând personale – ” J spună tiradele fără vreun semn de pârție din partea sa. În realitate, dezbaterea p* o angajează romanul este una *etică* și termenii sunt împrumutați ideologicului

Romanele lui Ivasiuc sunt niște procese *mascate*. Introspecția

nemiloasă nu vine din pasiune gratuită de cunoaștere, ci dintr-o nevoie acută de dezvinovățire. Un sentiment al culpei planează – conștient sau nu – asupra efortului de teoretizare, dându-i o tensiune secretă.

Personajul convingător din punct de vedere artistic rămâne Ilie Chindriș a cărui viață se poate reduce – simbolic – la „jocul de a nu se juca” al copilăriei lui. Supus de mic ia probe de seriozitate și voință, copilul își pierde curiozitățile vârstei, se apropie de suferință dar reține din ea numai solemnitatea, intrând, de pildă, cu dezinvoltură în convenția martiriului. El primește o educație a dedublării-3 conformismului iar atunci când se joacă își închipuie că nu participă la joc și are chiar orgoliul acestei distanțări.

Ilie Chindriș învață devreme să nu se implice, și conduita sa matură exprimă același program retractil. Aprioric edificat și... nat, el recomandă detașarea, exceselor pe care le provoacă emoția parii. Tendința lui permanentă estesa e temple viața, nu s-o trăiască. El adoptăm vi ofensiunii sale (precum doctorul! *r Vestibul*) și, istoric fiind, se complace megistra doar legea, nu și excepțiile, ficația, nu și faptele brute. „Jocul” său de a refuza să existe ca individ invocând, a o necesitate inexorabilă, căreia trebuie să i se supună. El se refugiază în spatele unor principii ferme în care crede pentru că nu le confruntă cu faptele și care sunt atât de abstracte, încât totul poate fi săvârșit în numele lor. Așa se întâmplă și cu gestul său odios de a-și „demasca” prietena aflată într-o situație critică numai din teama de a nu fi acuzat la rândul lui. El se desolidarizează energic și o discreditează cu seninătate, explicându-și apoi trădarea prin ideea unei evoluții necesare, față de care împotrivirea sa ar fi fost oricum i ineficace. Având inteligența subordonării, își teoretizează lașitatea, și niciun argument nu i se pare destul de puternic pentru a-l face să-și descopere vreo vină.

de

De unde, atunci, nevoia sa de confesiune și ce persoana aleasă s-o primească este tocmai prietena de demult? Aici e inteligența coordonatoare a romancierului și ironia sa Modul său de a „pedepsi” este planul discuției – *punerea în condeni Vinovăția eroului iese clar în evirea act-Cmai ace St decalaJ între amPloaatribui-n. U Sale ustificative*

și refuzul de a-și tic se vl6° Vină n ciuda blindajului teorecuntatea
lăuntrică a lui Ilie Chindriș

'123

ce*.

este amenințată *de* obsesia că lămurit” în biografia sa; dar
rămâne singur cu sine el nu asume răspunderile, adică să-și trecutul.

Avem de-a face cu încă un *mistificat* di, galeria pe care o
deschide doctorul Bea eroul primului roman. Ivasiuc se arată preocupat de analiza unui tip interesant de automistificare prin vocație speculativă. Tipul comun de mistificare își are originea în fascinația concretului, în patimă, în „temperament”. Mistificatului obișnuit îi lipsește posibilitatea de a privi de sus, de a domina existențe, el face greșeli de optică din incapacitate teoretică. Mistificarea lui Ilie Chindriș se explică tocmai prin ușurința de a găsi justificări la orice, niciodată însă prin fapte existențiale.

Există un risc în tipul de roman propus de Al. Ivasiuc, risc pe care decupajul ireproșabil al introspecției nu are cum să-l evite, și care decurge din însuși faptul că toți eroii *se spun, se mărturisesc*. Ei aleargă după principii, după simboluri, după cuvinte – în ultimă instanță, încercând să facă din chiar efortul de exprimare o probă a obiectivității. Drama se con deră rezolvată dacă este expusă coerent, supi unui punct de vedere. Ei se absolvă vorbm – Romanul poate continua în acest mod la „finit pentru că niciun fapt nu mai P^oa f decisiv, ci numai interpretabil. Totulă unei scheme tipologice, a unei arg căutarea

111 Scriitorul își „creaturilor sale. El ezită împrumutate
hotărâre, uitând

3 til fâsârând că singur obstacole din obișiiitorul își „,tnrilor sale. El ezita la rândul lui – să”. surprinzător ca ceea ce trebuie să emită este numai o ipoteză.

Nu îi pretindem lui Al. Ivasiuc ciocniri spectaculoase sau rupturi neapărat tragice, dar am dori să *actualizeze* conflictul de idei, să producă acel gest definitoriu care să însemne asumarea unei răspunderi, riscul unei opțiuni. Orice veritabil analist – Ivasiuc este unul excepțional – subminează importanța obiectivă a faptelor, dar tot

el le conferă o nouă demnitate.

Și acest al doilea roman rămâne „neterminat” – ceea ce răspunde, evident, complexității situației create –, dar nu faptul acesta ridică întrebări ci temerea că autorul îl va... rescrie.

septembrie 1968

Fănuș Neagu.

„ÎNGERUL A STRIGAT”.

vestirilor anterioare

Regăsim povestitorul aproape incontrolabilă

? i ținutpo

o

durata pen TM

d

Dar înr – da creației sale un timult ^{rTM} 08TM1 Care. Se frânânsă cu mult înainte de a avea vreo funeje modelatoare, în așa fel încât *proba* se acestei creații a cărei re it/ e în fifară de orice discuție –, cât romanului însuși, obligat să-și reformuleze condiția. Fănuș Neagu Pare hotărât să-și urmeze neabătut înclinațiile sale-deja verificate, și tot ce avem de așteptat mire să le” romanul va veni din tveasta

Scriitorul rămâne mereu același și impre\dzi-11. mereu diferenț la seducția teoretică a Unm punct de vedere. Acesta e însă *descoperit* aplicație dezinvoltă și exactitate, iar Cuativa deschisă este întotdeauna atât de Cetâvă încât lectura devine un câmp de lergare a obiectelor reprezentate înspre noi, un! te-vino miraculos între curiozitatea noas-[ră” și taina lor. În această atracție, prezența autorului se șterge, dispărând totodată și intervalul interior care ar putea să trădeze o „tehnică” anumită.

Suntem în plină iluzie (e vorba de iluzia realistă), Fănuș Neagu mai deține încă acea capacitate atât de rară la prozatorii „tineri” (părând chiar anacronică) de a „crea”, de a inaugura o lume. (Este bine că cineva ne mai amintește din când în când ce înseamnă valoare epică.)

Această „lume a lui Fănuș Neagu” ne interesează în primul rând

pentru că de ea se leagă reputația autorului și șansele lui de posteritate. E lumea satului dunărean surprinsă în plm efort de înaintare în istorie. Experiență originară convertită într-o obsesie menită să ajungă pentru o viață. Viziune inspirată, păs-tnncl o indeterminare prudentă, gata oricând Să se deschidă spre fabulos și halucinație.

Tendința imediat aparentă în scrisul lui Neș este atracția irezistibilă către va-îruk/ 1? ltorescului> atracție ce întâlnește, fără stând ° VOC – ație Scriitorul notează cu în în act în failibil secvențe din obiceiurile aduse dea° tate de memoria colectivă. El știe să scene domestice o savoare aproapecilor îi ireală: „... în primăvară dăduse drumul în baltă, cei de fier în urechi și-i trân, la gât, o brățară de lacăt – desfăcură

— Kicaarară nisip cer”.

nut, punând deasupra un strat de paie noi și grămădiră în troacele scobite din trunchiuri de ulm roșcove sălbatice ținute în saramură și tăvălite prin tărațe opărite și stropite cu lapte proaspăt. Vetina ațâță focul în vatră și puse să fiarbă o căldare cu grâu, pe care urmau să-l mănânce îndulcit cu zahăr și cu scorțișoară, așezați roată în jurul turmei. Fruntea griului se dă vierului bătrân, cu vorbele:

— Îndoapă-te cu tot bunu pământului, ca să nu-ți pară rău de nimic în ceasu cuțitului”. Ne aflăm aici într-un spațiu tradițional și într-un moment de idilă mitică, clar rămânem încă departe de posibilitățile majore ale autorului și de adevărul lumii lui. Aplecarea naturală spre pitoresc, răspunzând și unei concesi de agrementare, constituie o dimensiune superficială în reprezentarea sa.

con servație ascuțită, seacă, necruțătoare, de o

Inițiativa profundă – în planul psihologiei de creator – este o – radicalizare de sens contrar. Scriitorul are forța de a se opune W1 însuși, adăugând capacității sale magice de face literatură” din orice, un refuz al – raturii”. Pitorescul e absorbit și depășit în viziune tragică, lirismul e contrazis de o

„”! O

poziție aproape cinică uneori pentru detalii care răpesc orice

aureolă comproi

caturtâe Smai vechi și acest roman care le Nuvelele în stabilită
reprezintă o imp Poertantă în procesul de demitteare a

Stannâm român, proces pe care Utera-*JigU* noast Tde inspirație
rurală îl parcurge tura noa & ud r-". „vo-QT-i

zicem

Zaharia de ia Rebreanu la – să

Stancu, pentru a reține numai cazurile mai elocvente.

Fănuș Neagu își scoate oamenii din durata pașnică a mitului
pentru a-i așeza în infernul pasiunilor și al frământărilor sociale.

Este semnificativ, în această succesiune teoretică, modul cum se
raportează autorul și eroii săi la *tradiție*.

Primele pagini ale romanului au deja darul să ne surprindă:
asistăm la plecarea unor familii de țărani din satul de baștină în locuri
depărtate unde le-a fost promis pământ mai mult. Într-un mediu
tradițional părăsirea ve-Tei strămoșești însemna un accident
însălmmtator, un eveniment de proporții catastrofesenin sigur al
unor vremuri de urgie. În Preajma bălților Dunării, teritoriu nesigur în
de\ aPa. Și câm Pie> lipsit de scuturi naturale și steră-Stabilitate>
asediat de valorile lumii noi, o aniutare la sute de kilometri are loc în U
zile și fără mari regrete

Încetează să fie un termen stabil cu atât mai puțin un balast, tot
ce e contrazis de necesitățile practi fără amintire. Moștenirea
tradițional xată din mers în măsura în care ei neși profitabilă. Obiceiuri
vechi de toată

e-ul

— ...– un leii păstrează, și autorul insistă cu predilecție as prea
lor, din nevoie profesională și inedit „savoare, dar lipsite de gratuitate
și ceremonie* încărcate din plin cu rosturi acut cotidiene (o nuntă are
loc chiar în absența mirelui, la insistențele rubedeniilor, care nu vor, să
scape un prilej de petrecere și de îndestulare.) Vechile credințe și-au
pierdut puterea de fascinație, oamenii le respectă în grabă, tot așa cum
îndeplinesc prescripțiile riturilor, dacă le descoperă vreo coincidență
eficace cu situația prezentă. Timpul „n-are răbdare” în acest mediu,
surprins într-o rază avansată de *adaptare*.

Viața mereu periclitată de asediul istorici, amenințată permanent de calamități, produce ea însăși – ca reacție de apărare – o vitalitate frenetică o expansiune nestăvilită de energie. Există o bucurie a trăirii vecină cu disperarea. Așa pot trăi numai cei ce știu prețul vieții, cei pentru care viața este o supraviețuire repetată. Din fiecare pagină exala mirosurile subtil diferențiale ale anotimpurilor; oamenii au sângele iuțit de patimă, în rea se consumă simplu și repede pe lutul a fără conștiință și fără cer. La foamea crose adaugă voluptăți neprevăzute. (O soție credincioasă e bătută bine de bărbat și scăldată în apă înmiresmată.)

«. tea fizică este o valoare fundamen-FrU cest univers în care hoții de cai peretala în – învăluiți într-un nimb misterios, te-grineaz. a râvniți femeile locului. (Apariția TV-ului” la aruncarea crucii stârnește un irl? general. În altă parte, o țigancă – Anti-eonă improvizată – Sură trupul unui tâlhar frumos ca să-l îngrijească și să-l bocească.)

Lumea satului lui Fănuș Neagu e o lume ofensiva, chiar agresivă, neocolind violul sau raptul, furtul sau crima, departe în orice caz de acea „înțelepciune” tradițională care însemna detașare și reculegere fondată pe conștiința zădărniceii acțiunilor omenești. O lume avidă și lucrativă, trăind cu picioarele bine înfipite în pământ, dar cu imaginația aprinsă de mirajul „bogăției”. Niciun erou nu pierde vreun moment nădejdea unei „lovituri” care să-i schimbe radical viața. Această stare nu e de loc reverie, visare dulce, legănătoare, ci febră a acțiunii și mistică a „norocului”. Așa se explică spiritul de inițiativă, inventivitatea, «isponibilitatea neîngrădită, peregrinarea contaui, viermuiala haotică de bazar oriental. Iată se desfășoară fără „tipic”, țăranul oano-le câștigă o mentalitate picarescă. dat e.ae observat cum se repercutează acest – oexistențial în însăși construcția romanului Smtă de narațiuni fără centru, cu '6 SUSC – eptibile în continuare de mari cris-e? 1C6 j cu întâlniri miraculoase și dis-ași] derea. Într-un spațiu în care mișcarea e imprevizibilă, coincidența prim caracter de normalitate. e? te un

Și totuși, în această lume aparent rs – t îi.

— Lara oro amța, mișcându-se cu foșnet aspru ia Dunării, sclipește din când în când, ca oâah – de înger, noblețea și demnitatea

tragică. Omul forțat să se supună împrejurărilor are, în". mente de mare cumpănă, o revoltă, O împotrivire, o sfidare eroică. Abia în asemenea momente-limită el își regăsește noblețea și-și redescoperă vechimea nemărturisită, fie că e vorba de consecvența unei vendete, fie de aceea a unei iubiri, fie de dorința irepresibilă a „întoarcerii”.

O bătrână vine dintr-un capăt de țară într-un sat din care a fost alungată și într-o casă care nu-i mai aparține, caută „camera din austru”, în care a născut și a privegheat, se așază într-un jilț vechi, se închină și... moare. Ea vine numai ca „să plece”, pentru că nu putea „să plece” decât de „acasă”. (*Acasă*).

În altă parte (*Vară buimacă*), un flăcău abia întors în sat după șase ani de detenție se duce să-și aștepte iubita la locul știut, deși cea să se măritase între timp. Situația creată sența sa e ignorată cu totul, valoare ex.ăla, are – pentru el – numai lega vechi, în afara acestuia realul curge ne ficativ. El umblă pe locurile umblate împreună și o așteaptă în toate serile. se îndoiască o clipă că va veni. Și ea v tr-adevăr, lăsându-și bărbatul de acum Pa o forță ce-l depășește, obscură și imleabeilă ca instinctul sau ca destinul Doi bărbați, așteaptă o femeie, unul – să vină – rlalt – să se întoarcă, unul are încredere T răbdare, celălalt se frământă neputincios, unul e puternic, celălalt e dinainte învins. Alegerea femeii nu o impune starea de fapt a momentului, ci prezentul mitic al primei iubiri.

În *Dincolo de nisipuri*, oamenii însetați și înfometați pleacă pe o albie secată să întâmpine apele, să tragă izvoarele înspre câmpurile pustiite de secetă. Unul din ei rămâne până la capăt credincios acestei „viziuni” și, continuându-și drumul de unul singur, se afundă în imensitatea câmpiei. El trece astfel din peisaj într-o legendă regăsită.

Eroii lui Fănuș Neagu, în genere versatili și zeflemiști, au câteodată gesticulația rigidă și privirea exclusivă a unor iluminați. Ei dezvăluie capacitatea rară de a-și halucina destinul.

Desigur că această înălțare a perspectivei e mai ușor de observat în povestiri, dar scenele e supremă încordare existențială, producătoare de miraje, nu lipsesc nici din prezentul roman. (Să ne amintim doar legământul de vânzarea sufletului, făcut sub presiunea foamei și în bătaia fierbinte a „calicului”).

n astfel de momente are loc și intervenția cap ieșitoare a autorului care-și târăște oamenii rev°1CUri. În mit și poezie, și niciunde nu se e a mai convingător arta sa decât în aceste

133.

trecheri, totdeauna insesizabile ca o l ape. necare de in viziunea lui Fănuș Neagu, grandoarea câștiga prin suferință virilă, puritatea păți mire și dreptul la „poezie”, printr-o /” de o neîntrecută duritate.

Povestirile lui (cele anterioare, ca și cele în duse în roman) ne apropie tulburător de mis” terul rezistenței și permanenței unui popor pe câmpia eternă a Dunării, lustruită de secetă” spulberată de vânt.

— Ui

(T

I SV! decembrie 1968

Sori n

T it el:

„DEJUNUL PE IARBĂ”.

Această carte pare scrisă într-un interval de timp mai scurt chiar decât acela în care se poate citi.

Impresia nu vine din dificultatea relativă a lecturii, ci din dezinvoltura cu care autorul își rostește discursul.

Relatarea fragmentară, schimbarea repetată a unghiului de vedere și a ritmului, juxtapunerile nesfârșite de fraze, suspensiile numeroase, toate acestea mărturisesc dorința de a capta un flux vital și de a urmări sinuozitățile lui imprevizibile. Preocupările de „compoziție” sunt aparent părăsite. Autorul intervine chiar la un moment dat, în cursul acțiunii, pentru a expune alte posibilități de soluționare a ei, în afara celei pe care el însuși a adoptat-o. Este aici „desigur” jovialitate gratuită de creator și prilej de discreditare a „frumoaselor cărți de altă dată”, dar și o sugestie mai subtilă a faptului că „forma” actuală e numai? amnă printre atâtea altele care i-ar fi stat în Putință.

Titel face totul Pentru a arăta ca-ze inamic în Privește decupajul repre°r sale și că acestea i se impun în singurul mod care nu le denaturează De strație superfluă de sinceritate artisticătorul greșeste atunci când încearcă să prozelor sale un plus de naturalețe sau o

semnificație. El izbutește numai atunci când's° ia în serios și ca atare trebuie să renunțe la tentația autosubminării – ca probă suplimentară de „finețe”.

Cartea de față e o suită liberă de fișe epice – notații pline de culoare și forță evocatoare, lipsite de preocuparea pentru individualizare sau tipologie, cu personaje-pretext pentru o atmosferă sufletească ce se vădește a fi proiecția unui eu fără nume.

Toată proza lui Sorin Titel tinde irepresibil spre imperfectul etern al amintirii. Fiecare povestire în parte, dacă nu se confundă cu o retrospectivă, este o așteptare a ei înfiorată de plăcere. Ceea ce la mulți autori este prezență întâmplătoare, necesitate funcțională sau simplu mod de a fi, într-un cuvânt – obișnuință, la el este dorință vie, privilegiu, tensiune nesfârșită. Într-o piesă mai veche (*Mi-am amintit de zăpadă*), e transcrisă însăși neputința de a menține contactul cu realul contingent și recăderea voluptuoasă în apele incerte ale memoriei.

Inutil să adăugăm că plăcerea nu este a P° vestirii, a reluării unor istorii de demult, ci rememorării subiective, a regăsirii de sine.

Mai mult, datele memoriei involuntar chemate să umple spațiul evocării, iar e

'36

autorului lor unei este acela de a supune proteismul dicțiuni organice. Semnificativ din est punct de vedere este cu deosebire a doua secțiune din suita recentă, animată de veșnicul miraj al copilăriei și de încercarea de a fixa” datele unui climat interior. Mai ales aici, autorul se deschide solicitărilor inconștiente, se lasă purtat de șuvoiul impresiilor, încercând să devină organul propriei sale memorii. Așa se explică discontinuitatea deconcertantă a notației, aglomerarea de imagini și de senzații în fraze ciclopeene, hora dezlănțuită a cuvintelor ce pare fără început și fără sfârșit: „... vara, când fața ți se afundă în șiștarul cu lapte cald, ou spumă caldă de lapte, din când în când, odată cu gustul laptelui, câte un pai rățacit acolo, amărui, uscat, și tu iubești această nesfârșită vară, această eternă vară, alunecoasă și foșnitoare, strălucitoare ca dâra pe care o lasă soarele în urma lui, ca un melc pe o frunză vara, când mama fierbe bulionul în căldarea din mijlocul curții,

mirosul lui înseamnă de fapt sfârșitul verii... (...) o emoție ulgerătoare – ninge peste Timiș și peste poînvăluit în lumina albastră a înserării, ninsoare timpurie, pufoasă, mătăsoasă, foșnitoare, audum ninge dirLCol° de foșnetul ninsorii, se „castanele căzând cu pocnet moale pe ză și cum ninge, cozorocul șepcii lui de Han h. Se ac°Peră cu ninsoare, și cum ninge, cim? a SG toPes? te în apa murdară a râului, și cuitt ninge...”

De unde, totuși, senzația certă de *fluentă* alunecare învăluitoare, pe care o dau rânduri în ciuda imprevizibilului asociaț a incoerenței pretextelor? Autorul pare că cedează cu totul inițiativa amintirii, că respiră aerul ei întâmplător și fluctuant, dar reușește să se facă crezut pentru că, în realitate, cedează inițiativa cuvintelor.

Dezordinea memoriei este, de fapt, ordinea cuvintelor... Succesiunea de imagini ce poate să pară arbitrară este dictată nu numai de relieful accidentat al memoriei involuntare, dar și de posibilitățile sintaxei și de afinitățile verbului. O anume reminiscență e provocată de o emoție, dar și de sugestiile unui cuvânt.

„Trădarea” începe exact în momentul în care „fidelitatea” autorului pare deplină. „Sinceritatea” e convertită, necesar, în atracție. Singurul mod de a rămâne credincios semnalelor amintirii este acela de a se încredința cuvintelor. Prozatorul se lasă târât de fraze atunci când crede că se abandonează impulsurilor sale celor mai profunde. Torentul de imagini este un torent de cuvinte, jubilația resuscitării este în același timp una a descoperirii cuvintelor. O victorie a cuvintelor de ce e brează în fiecare din aceste trepidante paMai mult, ele ajung să capete o rezonana autonomă rămânând în scenă și după *ce* și-purtat mesajul. Autorul face din abaterile’s de la rigorile obișnuite ale prozei un exerc în Notația sacadată devine la el o probă! dexteritate, de digitație, cartea sa e o carte lux” pentru un prozator. De aici seducția momentană și tot de aici – insuficiențele ei. Valoarea incontestabilă este lirismul, cu toate că o anumită succesiune de situații epice se încheagă chiar pe coordonatele nesigure și capricioase ale rememorării subiective. Anecdotică e succulentă, dar pulverizată într-o mulțime de detalii fulgurante ce se aglomerează prodigios, creând impresia că în spațiul rezervat memoriei nu mai e loc pentru memorie.

Lirismul acestei proze e verificat încă o dată de faptul că nimic din ce se întâmplă în cuprinsul ei nu poate fi povestit în alt mod decât acela în care a făcut-o autorul. De altfel, procedeele de consolidare a emoției lirice abundă în țesătura epică, în afara numeroaselor repetiții din „stratul” verbal, există gesturi și posturi ale personajelor, surprinse în treacăt și reluate apoi ca într-un ritual (se rețin mai ales mișcările din ultima secțiune a cărții: ctografii, cerșetorul, fetița, măturătoarele).

Farmecul prozelor lui Sorin Titel trebuie însă căutat dincolo de paginile scrise, în ceea Ce acestea provoacă prin eșec.

pentru el acuitatea observației se confundă acuitatea memoriei și ambiția sa este „ac-ț-e*” integrală.

Îl”!

— Psește însă conștiința că rămâne cevaibil de recuperat, ceva nespus și de ne-ceva obiectiv misterios. Așa se face că sentimentul dominant al Przi lui „o un]are vagă, o tristețe deceni C°nstită

fără speranță. td o aureolă

Privit în ansamblul creației săi, nobzfe și *sentimentale* e un titlu nu-tâi”.

cât nostalgic sau poate chiar optativ. Ironic

octombrie 1965

u Țepeneag:

„FRIG”.

Regăsesc în proza acestui volum o atmosferă bacoviană interpretată în registru absurd. Autorul ne instalează într-un peisaj artificial stilizat sumbru: un burg sau un târg abstract așezat într-un septentrion cețos, cu soarele refuzat și cerul cenușiu ca asfaltul; case pitice și egale, ziduri umede, felinare cu lumină murdară, piețe pustii, copaci desfrunziți, mucegai înflorind în ganguri; oamenii – apariții întâmplătoare și indiferente; spațiul e traversat de cai înaripați și păsări multicolore, dar populația statornică e o faună grotescă de smârcuri și hrube – șerpi feluriți, guzgani enormi, gânganii agresive.

Eroul generic al schițelor e o fantomă prizonieră în acest univers constituit ca o profeție a propriei spaime existențiale, îl vedem cuprins de impulsuri fără sens, bătând cu disperare noaptea în pereți, alergând afară din Ora? în orizontul nesigur al câmpiei, suntem artori\

încercării sale brutale de autoanihi – Frigul, umezeala, ceața stat forme ale

°area trebuie să-i reziste, dar și ale terorii și dezorientării, după cum animalele care proliferază în juru-i sunt semnul unei singurătăți absolute.

Singurul punct de sprijin în acest context amenințător și absurd este memoria momentului mitic pe care propria copilărie îl reprezintă. Iar izolarea și teama să vină dintr-o împotrivire surdă la necesitatea de a adopta alt regim de existență decât acela al duratei originare.

Autorul reia, de fapt, într-o viziune unitară radicalizată (și cu alte mijloace), obsesii pe care încă întâiul volum le-a mărturisit prin schițe ca *Vizita medicală*, *Pește mort* etc.

E implicată în toată proza sa o opoziție, ce așteaptă încă o conciliere, între copilărie și maturitate, adică între miracol, libertate, excepție, pe de-o parte, și egalizare, uzură, subordonare, pe de altă parte. Pentru. u D. Țepe-neag, copilăria se confundă cu posibilitatea de a avea *clipe privilegiate*, iluminări interioare, momente de vrajă și taină, într-o schiță de început (*La fotografie*), care notează un eveniment familiar, încremenirea într-o postură solemnă a tinerilor căsătoriți în fața aparatului de fotografiat se imprimă pe retina mărită a copilului cu dimensiuni fabuloase. Nemișcarea terestră e măsurată de o ridicare lentă dar irepresibilă spre cer. Zborul reprezintă mișcarea firească în teritoriul miracolelor, copiii sunt inițiați de mici în portul aripilor (*Armintire*) și însuși eroul de acum, mergând „pe 01

cu mâinile întinse în lături, earcă o desprindere de la sol.

Altă dată, valorile vârstei pure sunt făcutea” supraviețuiesc printr-o fisură provocată – 3 cercul apăsător, al automatismelor cotidiene. Așa apar „Ochianul vrăjit” sau acele spărturi în ziduri, deschise întotdeauna spre un colț de lume mirifică (*Specialistul, Gardul, Dedesubt*). Dedublarea experimentată ele erau sfârșește deseori într-o separație tragică (*Scaunele, El, Pe bordura trotuarului*).

Tristețea acestui eșec dă un rău de lume iremediabil care se exprimă prin gesturi absurde și plăsmuiri grotești. Perspectiva infantilă la care nu vrea să renunțe îl aruncă într-o stare ciudată de *visare trează*, întâlnirea privirii sale cu lucrurile lumii produce imagini

de coșmar. Lentila măritoare a copilului e prezentă în această deformare care îl „răzbună”.

Este ceea ce face ca grotescul și tenebrosul să capete o *inocență vizionară*. Cred că găsesc aici o notă specifică a prozei lui Dumitru Te-peneag.

O proză imprevizibilă și derutantă, lunecând imperceptibil între real și imaginar, parcă tocmai pentru a face să apară înăuntrul ei acea = – onă de rezonanță ambiguă în care se joacă drama. O proză de structură și vibrație intelc-Uaia> pentru care lucrurile reprezentate nu sunt suficiente în sine, trimițând la o realitate mai semnificativă, în cuprinsul ei, amănuntul realist> invenția fantastică, divagația onirică sau reversul lor absurd devin modalitâr simbolului. – 1

O asemenea proză nu poate exista fără ticiparea cititorului, pe care îl solicită în înalt, îl formează și îl... deformează. Micul un vers pe care autorul îl plăsmuiește își ve™ existența periclitată mereu de reflexul creat cititorului de a căuta în fiecare element un „adică” aluziv, o semnificație ascunsă. D. Țepe neag exploatează din plin această obișnuință naivă printr-o insistență scrupuloasă asupra detaliilor și nuanțelor concrete – „diversiune” realistă care îndepărtează lectura de la sensul major propus, o contrariază, pentru a o supune, de fapt, mai bine, căci această neglijență simulată potențează efectul absurdului, ca și sentimentul de eliberare resimțit la intuirea semnificației finale.

Numai că inteligența imaginativă certă a lui Dumitru Țepeneag nu reușește întotdeauna să facă invizibile „schemele” genului. Efortul explicabil al prozatorului este ca piesele să spună mai mult decât spun și chiar mai mult decât pot să spună. Această concentrare excesivă se transformă, însă, în contrariul ei – în rarefiere –, raporturile între semnificat și semnifioant se simplifică nepermis, și absența tensiunii lor interioare aruncă schița ambițioasă în *alegorie*, adică în *reportaj*. E cazul unor titluri ca: *Balaurul*, *Aripi și roți*, *Confidențe*, *Un târgușor* etc., etc. – am citat din materia ambelor volume. Interesant e faptul că a fi

— Apară acest al doilea volum pentru seama de valoarea cu totul deosebită ne inegal, dar incluzând câteva piese

La

Pește mort Vizita ta, Echilibristică, La noi în curte. Volu-l „recent

dă gravitate și decizie inițiativelor ieri oare în abordarea unei proze de fantezie simbolică, dar pierde naturalețea și prospețimea primelor căutări.

În *Exerciții*, copilăria apărea ca un mit inconștient, ca o revelație tulburătoare, în *Frig*, autorul arată că are nu numai conștiința acestui mit, dar și pe aceea a șanselor profesionale implicate, cu alte cuvinte, de această dată, el face „literatură”. Oricâtă satisfacție intelectuală ne-ar da schițe ca: *Magazinul de umbrele*, *Scaunele*, *Rugă*, *Insomnie*, impresia de artificial nu ne părăsește.

Sigur că artificii e un risc pe care orice literatură a absurdului și-l asumă. Ceea ce îi reproșez lui D. Țepeneag nu e, deci, regia vizibilă până la ostentație, ci faptul că această regie nu este întotdeauna implacabilă.

De la un scriitor ca Dumitru Țepeneag putem aștepta deja un act unificator, care să dea „exercițiilor” de până acum o nouă dimensiune.

O astfel de sinteză ar fi putut să fie o nuvelă cu reale virtuți dramatice (*înscenare*), de-a lungul căreia meditația asupra condiției creatorului, încercată și altă dată (*Pentru un album*, *Echilibristică*), descoperă un plan de convergență simbolică în mitul biblic al pătimilor lui Iisus. Autorul nu rezistă însă atracției pentru efectele facil ironice și grotest ale demitizării, când ideea sa valoroasă este (ar fi trebuit să rămână), dimpotrivă, ridicarea creației la o dimensiune mitică.

Ianuarie 1968

Constantin

MUȚILOR”.

hazardului într-un destin. Munca este o deauna dirijată, secvențele se articulează într-un întreg, fiecare detaliu bogănuanță un sens anumit sau o ambiguitate, în mic întâmplător în schițele, 1 nuve Me lui C. Țoiu, adică nimic ineficace din punct; de vedere estetic. Semnificația finală este p. ntru. el o tensiune conștientă, o inițiativa, nu o e incidență nemeritată. Aș zice chiar, exagerand pentru claritate, că nu vom intîmi nici u afect psihologic sau stilistic pe care autoru –, prevăzându-l, să nu-l merite.

Dacă aprecierea critică s-ar întemeia pe raportarea unei opere la proiectul ci – cum p puneă odată Yalery – și dacă acest proiect ar fi

sesizabil, atunci piesele din prezentul lum ar putea fi considerate, în deplină Hnkte și fără rezerve de circumstanță, drept reușite exemplare. În faptul că intenția artistică *improbabilă* altfel decât prin operă stă riscul acestei ipoteze, adică arbitrarul ei, în faptul că această intenție este *probabilă* prin operă stă posibilitatea ei de a servi unei definiții adică paradoxul ei fecund.

Ce impresionează în această proză, a cărui unitate de stil și de viziune n-a scăpat nici unui comentator?

Mai întâi, întâlnirea, destul de rară la noi, a unui autor reflexiv cu un excelent povestitor. Ca atâția alți prozatori contemporani, C. Țoiu știe să povestească: are suflu epic, invenție, cursivitate, pregnanță și, uneori, savoare. Dar ceea ce nu știu atâția alții, mai tineri sau mai vârstnici, autorul nostru știe: să construiască. El nu este numai povestitorul ci și regizorul prozelor sale. Lectura atentă descoperă îndată intervențiile lui în ceea ce s-ar putea numi „timpul povestirii”. Alternanțe subite de planuri au loc deseori, niciodată însă înainte ca tensiunea momentului prezent să se fi istovit.

Prin acuratețe stilistică, dar mai cu seamă prin această tehnică a decupajului, proza de față produce o impresie de adecvare și echilibru. Nu este aici un semn că autorul a izbutit să-și traducă intențiile? Oricum, aproape fiee piesă luată în parte poate constitui o demonstrație de *economie* artistică.

O anumită dispoziție sufletească este insinuată cu discreție și dezinvoltură. O bună parte din ampla nuvelă *Duminica mușilor* se face din relatarea degajată a timpului pierdut de cineva în așteptarea unei întâlniri. Eroul contemplă orașul și marea de pe o terasă, își încearcă apoi norocul într-o „panoramă” duminicală, asistă de pe chei la munca unui scafandru, se plimbă pe străzi până la periferie, unde întâlnește alaiul unui botez, e antrenat la o petrecere pe care o părăsește furiș pentru a dormi câteva ore într-un lan de grâu, renunță, în fine, la întâlnirea promisă, nu atât din criză de timp, cât pentru că în tot acest interval de absență aparentă s-au produs anumite mutații lăuntrice semnificative.

Interesant e faptul că, în ciuda dependenței observației de privirea distrată a personajului care se lasă târât de neprevăzut ca de o

apă, acest vagabondaj al impresiilor nu ne obosește nicio clipă – dovadă sigură că cineva este atent și prezent ca *supra impresie* și, mai ales, ca *emoție*. Așa se face că relatarea scurtă și simplă a unei apariții întâmplătoare devine un eveniment straniu: „... Apoi, pe o străduță li-niștită, cu zarzări în floare, am văzut mușii...” Într-o schiță (*Un cântec și calul*), un om stă culcat pe iarbă, extenuat după un meci de olds-°y. Pe care „l-a luat prea în serios. Tristețea „viața îl înșală” urcă într-un zâmbet, și omul privește în jur – pentru prima dată așa cum numai bătrânii pot privi: rj – zâmbesci? întreabă mirată femeia, aruncând ea o privire înapoi. Dar ea nu văzu nimic ri văzu gârla clipocind sălbatică, nesupusă, cu vârtejuri, bulboane, gârla șovăitoare, veselă, miloasă, cu maluri de lut înverzite, mâncate în coaste, cu rădăcini spânzurând; nu văzu nici puntea de lemn elastică, udă, de unde copiii goi și iuți se azvârleau cu capul în jos, înotând grămadă spre calul înalt, cuminte, cu apa până la piept, ce aștepta, lucios, răbdător, să-i ia în cârcă asemeni unui frate mai mare fumegând în arșiță... își închipui tramvaiele dincolo de pod, la capătul liniei, întorcând trufașe, cu sclipiri de geamuri, și iarăși un surâs coborât în el, rotindu-se, un surâs adânc, ferit de ochii închiși, pe care femeia de alături nici nu-l ghici”.

Vitalitatea refuzată trece într-o privire devorantă și, pe nesimțite, transcrierea unui moment de cădere și de tristețe devine stenică și exaltantă ca un poem.

De altfel, dicțiunea lirică este constantă în prozele lui C. Țoiu și nu puține sunt momentele de suspensie și înfiorare când un geam vibrează de bătaia unor clopote depărtate sau marea se aude vuind. Nu puține sunt, la fel, gesturile cu lirismul imperceptibil conținut. O femeie așteaptă pe un peron, singură în pute-rea nopții, cu părul blond luminând, *un* trompetist impenetrabil cântă dimineața Pe

— Un șlagăr solemn, antrenând chelnerii și Bețivii înverziți de nesomn într-un fel de ritual purificator.

C Toiu e un sentimental, „un romanțios” care se cultivă în această postură.

În afară de înclinația pentru lumea plină de poezie desuetă a circuitului, cu îmblânzitori feroce și acrobați visători, există la el o nostalgie a depărtărilor și a drumurilor reluate de la capăt. Nu

întâmplător aproape toți eroii acestor povestiri sunt *eroi vaganți*, vilegiaturist! sau cel puțin navetiști, fredonând cu participare cântece de stepă sau de plantație.

„Studiul” atent al implicațiilor grave pe care Io are această pornire migratoare atunci când e semnul neputinței ele a se fixa undeva și de a deveni folositor, ca și al spaimei de a rămâne singur cu sine, produce câteva interesante „fișe” ilustrative la tema ratării (*Trompete după amiază, Pană de lumină, Pâine răsturnată* etc.).

Ceea ce lipsește însă acestor nuvele e un Punct de vedere durabil care să facă din lumea lor o „umanitate canonică”. Îi lipsește lui – Țoiu intuiția sau preocuparea de a sesiza ritmurile umane eterne, în așa fel încât apariția eroilor să nu fie convingătoare numai prin ezinvoltură anecdotică și coerență interioară, și prin transmiterea necesară a unor valori, crisul său rămâne practic ireproșabil, materia epică este încercuită perfect și făcută verosimilă. Dar unor apariții verosimile le pute pretinde să fie și memorabile.

C. Țoiu își îndeplinește cu bine toate proiectele dar. Își propune prea puțin.

Proza română tânără dispune de „artizani” străluciți, îi lipsesc însă „arhitecții”.

aprilie 196S

ITICA

Mqr, no:

LUI

MACEDONSKI”.

Trebuia scrisă odată această „viață” a lui Macedonski. Nu numai pentru atât de spectaculoasa traiectorie terestră a omului, cât pentru ceea ce trece din ea în absolutul unei! opere de o semnificație rară în literatura română. Fără intenție de ierarhie, m-am gândit deseori la faptul că, raportate la tumultul macedonskian, versurile (totuși) romanticului Eminescu arată o seninătate armonică – în esența ei, clasică.

Cu misiunea de a prezenta și apăra destinul acestui mare poet și-a înnobilit cariera Adrian Marino, critic serios și distins, format în atmosfera de animație intelectuală a lui George Călinescu (a debutat în

1939, licean fiind, la *Jurnalul literar*, cu un eseu despre H. Same-levici).

Lucrare de maturitate profesională, cartea de față constituie, s-o spun de la început, o reușită exemplară a istoriografiei noastre literare. Impresionează, mai întâi, amploarea unei investigații documentare ce tinde spre exhaustiv. Cu generoasă „supunere la obiect”, e învederat că A. Marino a citit enorm și a strâns o uriașă cantitate de informație în care i tul revelator abundă. Materialul documentar nu e introdus, însă, în carte în stare., stihia1 ci, cu mult discernământ, în faze superior el borate, conclusive. Textul nu e sugrumat d note proliferante, amintind tragice dileme privitoare la o dată sau la un titlu. Criticul își retrace, discret, instrumentele de pe masa de lucru și amatorii de mici exactități suave sunt trimiși – printr-o anexă bibliografică ia sursele directe, unde pot exulta în tăcere.

Plăcerea firească a biografului de a descoperi și de a comunica nu vine niciodată în atingerea cu necesitatea de a alege esențialul, semnificativul. Disprețul manifest pentru „biografia romanțată”, dar și pentru aglomerarea haotică de date particulare (mistica documentului) trebuie înțeles, într-un plan intelectual, ca refuz al promiscuității, adică al insuficienței Teoretice. A. Marino nu descrie, ci clarifică.

În această stăpânire a materiei prin efort interpretativ susținut e, cert, o îndrumare că-linesciană. Se poate citi, totuși, printre rândurile prefaței, care expune succint tehnica biografică proprie, o secretă nemulțumire în fața aceleiași concepții a lui C. Călinescu și a termenului ei final – „sinteza acceptabil-” (cu toate implicațiile ei, imposibil de dezvoltat acum). În același timp, e mărturisită ambiția de a construi în așa fel, încât orice afirmație proprie să fie „acoperită” de referințe precise la izvoare.

Demonstrație” sau modestie? Oricum, pro” nu e aici. Călinescu nu ignoră, în anume momente, documentația, ci o transcende prin vocație epică. Fără să tindă spre „creație”, A Marino – ca orice istoric literar adevărat ne dă o biografie care e o operă de viziune, *verificată* de surse, și nu subordonată lor. Peste acest fundament de date am încercat să construim un portret moral” – scrie el. Dar acest portret, fără să fie imaginar, exista deja, nu înaintea documentelor, ci înaintea

întreprinderii monografice, nu ca prejudecată, ci ca dialectică integratoare. Și atunci când – pentru a da numai un exemplu – biograful vorbește de spiritul revendicativ al unui strămoș al poetului sau de aplecarea spre patetic a mamei acestuia, el reface, de fapt o ereditate inversă. La fel, în paginile ce reconstituie universul infantil, copilul e făcut să arunce deja o umbră de mari proporții, care e... macedonskiană.

„O biografie este bună, substanțială, științifică, atunci când toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou” (*Principii de estetică*). Dezideratul călinescian este împlinit cu strălucire și forță persuasivă în „eseul de interpretare biografică” al lui A. Marino, și faptul capătă valoare de excepție datorită dificultății de a reda coerență și unitate unei personalități care și-a făcut, parcă, din contradicție un al doilea (și veritabil) blazon.

— 157

Iată câteva secvențe biografice și câteva tîlîduri ale omului: *Tînăr șef de școală P mici* – egolatrie hrănită cu publicitate și zelitism, *Cenaclul* – un stil de viață, *Macedonski și burghezia* – o sociologie a ratări etc. În prelungirea, parcă, a narcisismului macedonskian, oglinzi montate în diferite unghiuri recompun același chip. Deasupra solicitărilor și reacțiilor cotidiene, deasupra evenimentelor, deasupra anecdoticii, se conturează un caracter. Portretul dinamic sfîrșește în biografie interioară, a cărei riscantă arhitectură se ridică în două capitole producătoare de mari delicii intelectuale, într-unul, *Poetul blestemat*, întîlnim o foarte subtilă și modernă psihologie a resentimentului pe fondul suferințelor îndurate de poet, de la complexul justificat de persecuție, pînă la ideea damnării, devenită fixație și automatism al durerii. Celălalt capitol, *Vis și realitate*, definește, cu dese apeluri la operă, un „program de viață oniric și propune imaginea unui Macedonski căutător tragic de absolut. Desigur că numai de pe un astfel de soclu exegeza poeziei sale devine posibilă.

Viața lui A. Macedonski este o adorație reprimată și recăștigată. Freamătul secret al stilului vine de aici.

Autorul arată, la început, o mare capacitate de rezervă; el comentează cu ironie și savoare bovarismul nobiliar al poetului și

familiei să le precocile „complex de genialitate” ca și e le ridicole ale corului de admiratori. Apoi, 11 tat rezerva e înlocuită cu o mișcare de imoatie din ce în ce mai vertiginoasă pe măsură ce se strânge cercul nedreptăților în jurul poetului. Când observăm efortul de justificare a eroului, justificare concepută ca o pătrundere în intimitățile sale de structură, înțelegem că distanța inițială a fost impusă pentru a da autoritate unei pledoarii.

O solidaritate tainică se stabilește între poet și critic, și acesta din urmă se trezește polemizând cu detractorii din altă vreme, sau crezând ei lisuși în „vocația demnată” a poetului.

Gn spirit de „vendetă” străbate cartea lui Adrian Marino, și este în el ceva mai mult decât complicitate sau fraternizare. M.acedoński însuși pare că se ridică uriaș și pieziș în fața unei posterități forțate să-i acorde o recunoaștere târzie.

Biograful adevărat a fost întotdeauna o „reîncarnare” a eroului său.

mărire 1966

Io n Negoîtescu.

„POEZIA LUI EMINESCU”.

Iată că Ion Negoîtescu – nume prestigios în literele de azi – scrie acel volum „rotund, muzical și aforistic” pe care G. Călinescu credea a nu-l fi scris, amânându-l ca pe o ispită facilă, pentru că îi întrezărea posibilitatea abia după o exegeză în valuri încete a întregii poezii eminesciene. În fapt, un volum sintetic s-ar putea recompune ușor clin chiar materia celor 5 tomuri ale *Operei lui Mihai Eminescu*, pentru că formulele revelatoare scapă generos pretutindeni și înseși premisele cercetării trădează o ideologie.

Așadar, I. Negoîtescu a profitat nu numai de un teritoriu deștelenit prin descrierea prealabilă a postumelor de către G. Călinescu, dar și de noua configurație a operei, rezultată din orientarea și valorificarea lor estetică. Călinescu e implicat în dialectica interioară a acestei cărți mai mult decât lasă să se întrevadă dedicația... perfidă înscrisă pe coperta ei.

O paralelă fugară evidențiază însă imedia distanța câștigată și notele originale ale autorului de acum. Analiza călinesciană acorda o

atenție deosebită postumelor, descoperindue

(uneori chiar superioritatea) într-o v

tere fabuloasă de a crea lumi monumenele” Dar luarea în posesie a fragmentelor efuzate publicității se face mereu prin raportarea lor la ansamblul unei opere care se întregește astfel. Poezii apărute în timpul vieții poetului sunt așezate în contextul poemelor postume din care au fost extrase. *Egiptul sau Rugăciunea unui dac* sunt redată substanței originare din *Memento Mori* și respectiv *Gemenii*. Exegeza călinesciană nu înseamnă numai o „dezorganizare a viziunii clasice despre Eminescu” (cum crede I. N.), ci și o încercare de a recâștiga, la un nivel mai înalt, coerența și organicitatea operei. Ea este reclădire din ruine abia ivite a unui bloc unitar.

Dimpotrivă, programul lui Ion Negoițescu este *ruptura*. El diferențiază energic poeziile publicate de cele părăsite în manuscrise, cu o terminologie mai revelatoare, zona „neptunică” de cea „plutonică”. Ediția de bază a poeziilor lui Eminescu nu e considerată reprezentativă Pentru toate inițiativele lui. Renunțarea poetului la un spațiu imens din opera sa (alegere dramatică la care a participat, desigur, autori-atea lui Maiorescu) e agravată de comentariul w Ion Negoițescu până la postularea auteno-miei părților și a înstrăinării lor.

n concepția sa, postumele încetează să fie de preliteratură, o experiență a eșecului Ele mărturisesc o structură lirică distinctă și inedită în raport cu tradiția antumelor efortul criticului este de a o actualiza convingător. Vocația uranică și somnolară, plângerea genuină și senzualitatea morții, idealismul Orfic muzical și viziunea mitică – iată doar câteva planuri de referință. Un „alt” Eminescu este făcut să apară din manuscrise, ca Eva din coasta lui Adam.

Mai ales înclinația spre mit este apreciată drept factor generator al lirismului plutonic. „Procesul mitic” al postumelor eminesciene fusese recunoscut și de Călinescu, dar într-un mod aproape concesiv. Pentru Ion Negoițescu, mitosul eminescian reprezintă valoarea supremă – obsesie și extaz în același timp.

Așa se câștigă în cuprinsul acestei cărți perspectiva originală, care-i permite autorului să raporteze la toate contribuțiile eminesciene de până acum ca la o tradiție ce trebuie zdruncinată.

Criticul inversează, pur și simplu, sensul valoric al tensiunii dintre nivelul antum și cel postum al creației lui Eminescu. El acordă superioritate totală neterminatului din manuscrise în comparație cu perfecțiunea strălucitoare a versurilor tipărite.

Având tendința neabătută de clarificare conceptuală, procesul de creație eminescian se încheie întotdeauna cu părăsirea intuițiilor mitice, în favoarea formelor perfecte, raționale, aproape didactice. „Filosofia” sterilizează gm-clirea poetului și produce degradarea viziunilor sale. Printr-un fel de platonism *ad-hoc*, antule devin în concepția lui Negoțescu o palidă oie a „modelelor” rămase în umbra atelierului poetic.

paradoxul eminescian ar fi, deci, de a pierde în *viziune* ceea ce câștigă în formă.

G. Călinescu suspecta și el frumusețea „în fond exterioară” a unor versuri eminesciene și încerca să-și depășească sațietatea, prin căutarea unui „plan secund” al poeziei, semnificativ și, ca atare, stimulator. El opunea, așadar, perfecțiunii formale, rotunjirii în sine a imaginii, un factor intelectual sau temperamental.

Stabilind în mitosul eminescian punctul cel mai înalt al lirismului său și descoperind manifestările lui genuine, adică plene, în sectorul postum al operei, Ion Negoțescu va deprecia atât ideatica fluentă, cât și virtuozitatea retorică din poeziile de largă circulație. Binecunoscuta asceză a poetului îi provoacă melancolii, întrucât se desfășoară sub „lumina sterilizantă a ideii”: „Vestita luptă a lui Eminescu cu forma, lăudatul său travaliu manuscriptic trădează până la urmă aceeași tendință de a păiași concretul frumuseților obscure, noaptea imaginii, pentru natura comună și sentimen-t-a, pentru soarele idealismului raționabil”.

Ne închipuim cât de mult șochează o asemenea afirmație rutina școlară și (poate) chiar pe universitară, în speranța că lipsa de pie-criticului nu va exaspera totuși pe nimeni: să mai adăugăm că *Scrisorile* îl nemulțumesc prin caracterul lor de „filosofie poetizată” în *Scrisoarea IV*, „se însoțește în mod nefericit prozaismul expresiei și

trivialitatea ideii”), iar *Luceafărul* îl decepționează prin „precaritatea anecdotei și morala poncifă geniului”.

Nu în asemenea propoziții stau riscurile sintezei lui Ion Negoîtescu, ci în absolutizarea – explicabilă din rațiuni polemice-a disocierii între spațiul neptunic și cel plutonic al creației, în iluzia, menținută cu fermecătoare obstinație, că șansele de posteritate aparțin numai postumelor, în realitate, aceste șanse sunt purtate în firul de haos care străbate *întreaga* poezie eminesciană și poate că nu întâmplător însăși terminologia criticului este mereu analogică.

Premisele construcției sale, afirmate cu o îndrăzneală neatentă să prevină obiecțiile, trebuie considerate însă doar ca ipoteze de lucru a căror fecunditate e incontestabilă de vreme ce ridică exegeza eminesciană la o *nouă potentă critică*.

Dar dincolo de încercările ordonatoare implicând rigori regretate, comentariul lui Ion Negoîtescu își cucerește libertatea și își sporește farmecul printr-un fel de *contemplație asiatică*, care se uită pe sine, absolutizându-și obiectul, pentru a se regăsi apoi în absolutismul plăcerii.

În dorința de a-și intensifica bucuria estetică, criticul nu-și poate îngădui, desigur, să experimenteze stupoarea, dar se complăce într-un vertij voluptuos ca o sugestie a somno a

— ității eminesciene. E vorba, de fapt, de un Abandon, simulat, în intervalul căruia plăcerea însăși pare că-și caută termenii. „O profuziune amețitoare a dulcelui” are loc într-un „cosmos voluptuos îndurerat sub stigma lunii”. Criticul se desparte de emanația inefabilă a textului, cotropit de viziuni și otrăvit de miresme.

Dezinteresat de dramele omului, eliminând aderențele biografice ale creației, el gustă cu ochi întredeschis! și zâmbet subțire „dulceața malefică” a versului eminescian și pe figura lui se așterne „paloarea plăcerii”.

Ion Negoîtescu e un „cleric” – religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta nu e atât sinteză funcțională cât operă de rafinament și „decadență”.

„L;!

decembrie 1967

jU r ysui:

Edgar P apu:

„CĂLĂTORIILE RENAȘTERII ȘI NOI STRUCTURI LITERARE”.

Într-o bibliografie critică mai mult decât generoasă, cum este aceea consacrată Renașterii, încercarea lui Edgar Papu câștigă de la început un loc aparte prin perspectiva originală anunțată în titlu și confirmată în cuprins. Din punct de vedere al atitudinii față de fenomenul studiat, ea se integrează în seria lucrărilor care consideră Renașterea drept o etapă distinctă și de o excepțională însemnătate în istoria umanității.

„Așadar”, genul proxim” îl constituie refuzul oricărui raport de inferioritate cu evul mediu imediat anterior, dar și afirmarea independenței față de valorile antichității regăsite. „Diferența specifică” o constituie criteriul ales să justifice această independență, și anume călătoriile peste mări și descoperirile planetare, eveniment caracteristic epocii, dar având consecințe care o depășesc.

loi

Asupra acestor consecințe se deschide unurmărirea ghiul de vedere al cărții, și

— Într-un plan oare nu rămâne numai îl conduce pe autor la o rezolvare proprie

raportului între succesiunea marilor moinen e

culturii europene și organicitatea lor. Astfel din perspectiva descoperirilor geografice, Renașterea e făcută să se opună ireductibil tuturor epocilor ce au precedat-o și, în același timp, să stea la originea spiritului modern, în locul dubletului „antichitate – Renaștere” – al viziunii tradiționale –, apare omogenizarea prin opoziție comună a antichității cu evul mediu și solidarizarea epocii moderne cu Renașterea pe deasupra interstițiului clasicist. Expresia tipologică a acestor raporturi este distincția între ceea ce autorul numește „forme de viață deschise” și „forme de viață închise” 1. Formula își descoperă aplicabilitate multiplană și, după lectura volumului, se umple de conținut, cu toate că definirea expresă este până la urmă evitată.

1 Nu numai prin elemente de terminologie obsesivă, cât, mai ales, prin tendința spre tipologie organică, lucrarea lui Edgar Papu

pare deschisa la sugestii venite din „morfologia culturii”. După cum încercarea de a face din „forme deschise” un fel de „fenomen original” al culturii moderne poate trimite la Blaga.

— La acreditarea acestei păreri participă și faptul că, într-un plan mai abstract, obiectul cercetării de față constituie o anumită atitudine umană față de spau-or tocmai sentimentul spațiului era, cum bine co știe t. centrul formator al sensibilității și culturii în ceptia unor teoreticieni ca Frobenius sau Sperier. Dar preeminența pe care autorul o acordă fapinfiert d-a unguinvestigațiilor sale interzice orice rtlic le metafizică, iar invocarea factorului economenta Pt „cauză a cauzelor” așază eventualele ele-art. e. de inspirație „morfologist a „într-un context 1 Calat materialist-istoric.

Explorările planetare inaugurează un tip h umanitate însuflețită de ideea posibilități] infinite ale cunoașterii decurgând din caract rul inepuizabil al naturii care-i servește drent obiect. Manifestarea imediat evidentă este asimilarea rapidă a unui flux uriaș de date și relații noi, care vin dinspre teritoriile anexate Orizontul tradițional de cunoștințe este „forțat”, vocabularul suferă o adevărată revoluție, comparabilă numai cu aceea produsă de afirmarea civilizației tehnice, dar depășind-o prin dificultatea enormă a victoriei repurtate în lupta cu „forme închise de viață”.

Contactul direct cu realități care fascinează prin inedit dă omului Renașterii revelația existenței lor obiective și independente. Are loc o revoltă epocală a însuși obiectului cunoașterii împotriva subordonării sale răsfrângerilor subiectivității, în același timp, confruntarea cu o altă lume face să apară un sentiment acut al diferențierii, care îndrumă spre scrutare interioară: „Ideea de «lumi noi» sau «lumi uimitoare» –, trezită de surprizele explorărilor geografice, sugerează și eventualitatea descoperim corespunzătoare a continentului uman, explorarea necunoscutului din om, pentru a găsi într-însul «o lume» lăuntrică”.

Călătoriilor Renașterii le este atribuit, așadar, rolul de *educație a privirii*. Conștiința *de sine* a omului se întărește prin contempla¹ 63 aspectelor unui univers care există *în sine*-Spre valorificarea acestei noi viziuni, câștig³ e într-o nouă și fundamentală experiență de viață,

tinde, de fapt, toată ideea vertiginoasă a cărții lui Edgar Papu și tot aici cred că trebuie să căutăm și meritul ei cel mai de seamă. Cuceririle geografice determină o adevărată mutație ontologică pe care autorul o studiază cu pasiune în textele epocii, neuitând să sublinieze și „cuceririle”. În plan literar ale acestor cuceriri, în luptă cu tirania modelelor vechi și a șabloanelor păstrate încă de umanismul târziu apare un nou tip de realism, care consistă în dezvoltarea impetuoasă a prozei – „vehiculul ideal al noilor forme deschise” și, îndeosebi, a romanului –, „principala rațiune mutațională a epocii literare moderne”. Motive literare împrumutate antichității sunt integrate în noi structuri datorate unor noi intuiții. Conceptul antic de *perfectiune*, bazat pe armonia limitelor, este părăsit pentru acela al „*interesantului*”, expresie a avidității deja moderne, de informații mereu proaspete.

În analiza pe care o face mesajului unor opere sau fragmentelor de text considerate ca semnificative, atenția lui E. Papu e acaparată mai mult de schimbările intervenite în mentalitatea umană, decât în tratamentul artistic, xegeza sa e mai mult *antropologică*, decât *cri-le &* – O disociere fermă și explicită între °cumentele cu valoare estetică și cele fără valoare estetică era destul de greu de făcut, de altfel, fiind vorba nu atât de structuri literare, de începuturi de structuri. Era normal să conteze în acest caz inițiativele care au foc dat ulterior literatura și nu expresia realizată din punct de vedere artistic.

Cu mare forță persuasivă autorul ne scoate din contextul nostru modern și ne peartă în întâmpinarea aparițiilor artistice ale Renașterii. Din această perspectivă asistăm la importante revizui de istorie literară. Unor idei și forme literare moderne le este revelată originea renescentistă. Frecventarea unor teritorii îndepărtate face vizibil un contrapunct cultural și odată cu el *culoarea locală*, noțiune care nu e o descoperire a romantismului, ci o... redescoperire. „Rousseauismul” e regăsit în elogiul pe care Montaigne îl aduce mentalității omului primitiv, călăuzit de natură. La fel, un trecut mai bogat câștigă și „*ficțiunea străinului*”, sau – cu totul surprinzător – tema târgului de provincie, întâlnită mai întâi în poemul lui Gregorio Mattos, unul din primii poeți brazilieni.

Dar nu numai literaturii i se adresează Edgar Papu pentru a

demonstra deschiderea cu precădere spre Renaștere a epocii noastre, ci însăși constituției morale a omului modern în aspectele căreia constată prezența infuză a valorilor renaștentiste. Dificultatea întâmpinată este foarte mare, căci – paradoxal – tocmai actualizarea acestor valori, adică integrarea lor, le face inaparente. În încercarea de a ne da imaginația momentului originar al umanității moderne, autorul e nevoit să lupte cu

„Se și *reflexele* noastre, depozitare inconștiente ale unei memorii colective. Soluția de Jnare eficacitate pe care o găsește este aceea de a se transpune el însuși într-o lume cu care comunică prea târziu pentru a-l mai putea cuprinde.

Uriașa cantitate de informație pe care o aduce această lucrare nu e scoasă atât din tratate savante, cât din comentariul aplicat documentelor literare ale vremii, căroră autorul le re trăiește perplexitățile și dramele. Edgar Papu e un mare afectiv, cu tumultul cenzurat de extraordinara precizie a termenilor, și cine l-a auzit vorbind știe cu câtă vibrație se încarcă în rostirea lui o expresie ca aceasta: „Marii devoratori de spațiu”.

Ca un adevărat umanist modern, el acordă informației erudite valori de viață. Pagini aride, relatări fără culoare, notații accidentale pe lângă care ochiul comun trece indiferent, sunt înnobilate de interesul său și transfigurate în comentariile sale. Mai impresionantă decât erudiția bogată și degajată a criticului, este capacitatea sa de pătrundere și nuanțare. Citatele ar trebui prelungite prea mult pentru a arăta cum o rară subtilitate analitică produce până la urmă sentimentul de copleșitoare forță. I pentru Edgar Papu, luarea la cunoștință este o țuar. e în posesie, o „conquista” intelectuală, jartea aceasta este o demonstrație conver

1 a într-o restituție. Imaginea Renașterii apare Potențată prin amplul tribut moral pe care

17J

epoca modernă e făcută să i-l plătească T această „restaurare” autorul implică o cezură în spațiul căreia se petrece despărțirea de evul mediu și chiar de antichitatea inspiratoare Gestul este al unui mare regizor, desfăcând o uriașă cortină și lăsând-o să cadă după ce

ultimul spectator a trecut dincolo de ea, către lumina altei scene.

Desigur că i s-ar putea reproșa lui Edgar Papu diferențierea excesiv de marcată între viziunea renașcentistă și cea antică. Referitor la *Luisiadele* lui Camões – piesă de bază în argumentația prezentei lucrări –, Tudor Vianu, de pildă, observa că: „Totul este văzut prin prisma amintirilor antice”. (E vorba de imaginea Indiilor). La fel putem să ne declarăm nemulțumiți de insuficienta dezvoltare a unei idei de mare seducție, cum este aceea a efectelor naturii exotice în poezia modernă.

Dar asemenea posibile obiecții sunt riscul oricărei sinteze cu adevărat originale. Dintr-un punct de vedere integrator, Edgar Papu a ridicat o construcție intelectuală impunătoare care se menține dreaptă, într-un echilibru fără concesie. Pentru a o contrazice convingător e nevoie ca un alt studiu să așeze în alt fel problemele fundamentale și să propună o alta structură. Până când vom avea o asemenea replică să salutăm această apariție excepțională și să ne grăbim s-o traducem într-o limbă de circulație și de autoritate. Conștiința critica europeană – atât de indiferentă la

intelectuală a țărilor „mici” – trebuie „for din motive lesne de înțeles, prin contri – românești consacrate unor fenomene de e anvergură sau unor scriitori de reputație lăbilită Una dintre acestea este și cartea lui Edgar Papu, a cărei largă perspectivă antropologică o transformă într-un veritabil „roman de formație” al spiritului modern.

august 1967

G e O; *r g e Munteanu:*

„ATITUDINI”.

Atitudini – iată un titlu (frumos) care vine din bovarismul stimulator și respectabil al oricărei critici de a se constitui, în același timp, ca realitate existențială și artistică. Atitudinea în critică este un mod al ei de a supraviețui prin desprinderea din mimeza artei și câștigarea unui ritm propriu, într-un teritoriu distinct, în ordinea subiectului nostru, atitudine înseamnă, înainte de toate, voința criticului de a-și trăi judecățile de valoare, capacitatea sa de a resimți responsabilitatea unor idei și de a fi solidar cu destinul lor.

Nu toate articolele din acest volum reprezintă „atitudini” și nu

toate „atitudinile” autorului sunt cuprinse înăuntrul lui. Sinteze de istorie literară, eseuri de teorie a poeziei, cronici adunate aici mărturisesc, desigur, despre prezența lui G. Munteanu în dezbaterile literare din ultimul deceniu. Dar cum titlul volumului nu exprimă numai un deziderat, ci pare să indice un criteriu de selecție, n-ar trebuit să lipsească unele din intervențiile sale mai vechi, pe care o răsfoire a revistei *Steaua* din primii ani de apariție le pune îndată

J 74

vidență. Astfel, în numărul din martie 1954, prilejul centenarului nașterii lui Alexandru Macedonski, descoperim sub semnătura sa o primă și semnificativă încercare de a restaura de pe poziții marxist-leniniste – figura nedreptățitului poet atât de încrezător în judecata posterității. Dacă în acest eseu ne poate încă afecta, de pildă, „characterul nociv” atribuit simbolismului, într-un articol de bilanț de mai târziu, *Anul literar 1956*, întâlnim un program luminat, susținut în luptă cu o critică dogmatică și primitivă. Obiectivele vizate erau: „restabilirea pe deplin a legăturii cu ultima verigă a tradiției literare vii – aceea pe care a reprezintă marea generație de scriitori dintre cele două războaie”, și asimilarea „experienței artistice valabile a întregii literaturi mondiale contemporane”. Adevăruri, astăzi, elementare, la data formulării lor – polemice. Să consemnăm, cu acest prilej, fie și în treacăt, faptul că orientarea inițială a revistei *Steaua*, ce a putut să pară unora himerică (cu un termen neutru), a fost confirmată în scurt interval istoric.

Supunând o activitate critică îndelungată aprecierii unei mentalități aflate, în evoluția

61 Crească, într-un moment în care „artele încep să-și ia nestingherite în stăpânire ade Vărata lor esență” – cum foarte exact observă însuși –, G. Munteanu înțelege să renunțe laele contribuții anterioare, susceptibile de a nu mai răspunde exigențelor contemporane, g vede că el scrie numai din nevoia interioară de a comunica puncte de vedere pe care le consideră necesare și le vrea, eficace. Căci cum s-ar explica altfel gravitatea deplină cu care; e-și construiește argumentația, insistența tulburătoare cu care își precizează afirmațiile sau obiecțiile venind în întâmpinarea până și a

unor presupuse neînțelegeri? În ciuda faptului că autorul arată tendința de a se retrage din scrisul său, de a-și face din pudoare un stil, emoția pe care o încearcă în legătură cu valabilitatea demersului său critic răbufnește în fraze articulate crispat și cu vădită dificultate. Lipsesc din volum entuziasmele facile și violențele polemice. (Unele articole au fost ulterior revizuite din acest punct de vedere până la ștergerea totală a adresei.) Într-un cuvânt, G. Munteanu ține să impună o anume *postură critică*. Să nu-i „iertăm”, însă, câteva atitudini de circumstanță: articolul *în jurul problemelor realismului*, de o generalitate ireproșabilă, ca și comentariile la poezia lui Arghezi și M. Beniuc.

Spirit cu precădere sintetic, criticul nu angajează dialogul său cu problemele sau cu operele până nu redefineste termenii și nu înfrunta prejudecățile.

Îndeosebi poezia e teritoriul „apărat” cu înverșunare și pricepere de către G. Munteanu. Distincțiile sale converg să legitimizeze însăși osibilitatea poeziei adevărate, în una sau alta din ipostazele și acțiunile ei. Astfel, ni se vorbește despre subiectivitate ca substanță firească a poeziei (*Realism și poezie*), despre structura specifică a eroului liric și valoarea lui tipică (*Particularități ale eului poetic*), despre funcția gnoseologică și etică a liricii intime, înțeleasă ca „deschidere participativă către lumea obiectivă” (*Lirica de inspirație intimă*), despre necesitatea „dezacademizării lirice” (*Dreptul la experiment în lirică*) etc...

Când discută în planul concret al unei opere, G. Munteanu se arată un familiar al poeziei; el recunoaște cu ușurință un poet după câteva game și știe să-i numească pregnant procedeele predilecte. Dată fiind însă tentația sa de a descoperi mereu implicații teoretice, analiza propriu-zisă de poezie este la el o trecere, nu un popas. Criticul nu e preocupat atât să prindă pulsul unei opere anume, cât să definească mereu condiția poeziei.

E vădită în articolele lui G. Munteanu tendința de a stabili preliminarii sigure la o estetică a poeziei. Din această perspectivă, multe din concluziile sale se arată, însă, perfectibile în continuare. Iată, de pildă, un articol pune Problema raportului între lirică și educația

sentimentelor. Aici autorul stăruie, îndreptăţit, supra necesităţii unor sentimente adevărate şi exemplare promovate de poezia noastră nouă, căreiai. Se cere „o îmbogăţire a problematicii”.

„Profunzime şi supleţe psihologică”. Despre educaţia sentimentelor trebuie să se vorbească” însă, şi în plan estetic. Poeţii sunt, *desigur* „sfătuitoari sufleteşti” ai cititorilor, dar, *mai ales*, educatori ai sensibilităţii lor artistice.

Căci există şi un sentiment al poeziei pe care poezia îl cultivă. Un mare poet, pregătindu-ne, prin răsrângeri complexe şi greu previzibile ale artei sale, pentru o *viaţă adevărată*, ne pregăteşte, în acelaşi timp. dar nu în acelaşi plan, şi pentru o *poezie adevărată*. Şi poate că semnificaţia ultimă a efortului său stă în încercarea (conştientă sau nu) de a defini această poezie adevărată cu însăşi poezia sa. În acest risc ce poate să devină şansă e tot orgoliul abstract al creatorului.

În exegeza clasicilor, pe cât se poate vedea din paginile cărţii de faţă, G. Munteanu încearcă mereu să găsească un raport adecvat între organicitate şi dialectică. Nu întâmplător, preferinţele sale se îndreaptă spre epocile complicate de tranziţie din istoria noastră culturală şi literară care fac să apară mari personalităţi bânuite de patimi constructive şi antinomii tragice. El se apropie de „oameni-răs-pântie”, ca Heliade Rădulescu, Haşdeu, Macedonski, Iorga etc... nerăbdător să-i supună unei perspective ordonatoare, să descopere într-o evoluţie contradictorie organicitatea esenţială. În legătură cu Heliade, criticul ne dă o contribuţie serioasă privitoare la „anii de ucenicie

tot un concept organic!) – primă secvenţă dintr-o monografie trasată deja în linii mari (*Asupra reconsiderării lui I. Heliade Rădulescu*). îi putem cere în viitor lui G. Munteanu nobila obstinaţie de a duce la capăt cercetarea acestui scriitor.

preocupat permanent de metodologia investigaţiei în critica şi istoria literară din nevoia de a călca pe teren sigur, curăţat de prejudecăţi, şi având, la un nivel ridicat, conştiinţa dificultăţilor unei astfel de întreprinderi, G. Munteanu dovedeşte o aplicaţie cu totul deosebită în critica criticii. Cel care stabilea în lucrările sale „ipoteze de lucru” – noţiune menită să-i dea o cât de fragilă şi temporară securitate

în studiu – știe (și vrea!) să observe în lucrările altora momentele de mare strălucire și adevăr. El pune mâna pe articulațiile operei critice, o definește exact și îi potențează farmecul intelectual prin citate alese cu pricepere și generozitate. Faptul că majoritatea cronicilor din volum sunt închinatelor unor apariții de critică și istorie literară arată că autorul pare conștient de succesele sale.

Ciudat, în rândurile reflexive ce deschid car

a> criticul lucid își scapă lui însuși. Refuzând

M se considere un „om de meserie”, el înde Partează, speriat, ideea „specializării” și cultivă spre sine imaginea unui „iubitor de litera „A> PUR și simplu”. Dar cât e de ușor să vezi

Iscusita zăbavă a cărților” îi produce nu îndoieli și atât „încântări succesive”, niște profesionale.

Ceea ce exprimă el în prefață nu e ceea are, ci ceea ce îi lipsește. Libertatea lectl Ce rămâne nostalgia lui. u

1966

Lucian Rai e n: ...”

„LIVIU REBREANU”.

A trebuit să treacă timpul pentru a ne întâlni cu Reboreanul acestei cărți și a trebuit să apară cineva care să-și câștige printr-o îndelungată asceză dreptul la complicitatea unui mare destin. Prin asceză, adică prin solitudine, pasiune și răbdare... critică, dar și prin tristețe, „căci talent înseamnă tristețe” (G. Călinescu). A trebuit să treacă timpul pentru ca anecdotica unui om să devină predestinare genială iar operele să primească aceea aură misterioasă care e marca dar și cauza durabilității lor. Căci posteritatea operelor nu e decât actualizarea repetată a enigmelor conținute.

Dar dincolo de explicații generale, factorul original imediat sesizabil și decisiv în configurația prezentului volum îl constituie atracția Pe care un intelectual de factură camilpetresciană, complicat, hipersensibil și febril, o resimte pentru vitalul și impasibilul – în viziunea tradițională – Reboreanu. Surprinzătoare și ciudată la prima vedere, această „alegere”!? i dezvăluie rațiuni profunde atunci când ne dăm seama că vizează, de fapt, un alt Rereanu, unul necunoscut încă, dar „inventat”.

din imperative lăuntrice și făcut verosimil cu argumente obiective. Avem în față, așadar, O carte inevitabil polemică.

Ceea ce autorul ei refuză înainte de orice este imaginea unui Rebreanu „elementar, primitiv, amorțit în formula sa, fără acces la valorile superioare ale spiritului”. Acestea sunt locurile comune ale unei mentalități comune, dar la originea lor se află părerile unor critici de autoritate, contemporani cu scriitorul. Ana-lizând cu fină intuiție mijloacele prozei lui Rebreanu – pe care timpul le-a obscurizat și cristalizat în mod paradoxal –, L. Raicu afirmă cu hotărâre preluciditatea autorului, accentele sale având în cazul de față o adresă anticăli-nesciană evidentă: „Suspectat de primitivism, acceptat totuși ca mare prozator parcă într-un fel ciudat, ca posesor al unui dar misterios, de care el însuși nu-i conștient (ar aglomera banalități și fraze anoste, totalitatea lor dovedindu-se neașteptat de viabilă...), Rebreanu, dimpotrivă, impresionează astăzi, la o privire calmă, prin finețea mijloacelor, prin tehnica savantă a analizei, prin jocul atent dozat al stărilor contradictorii, printr-o veritabilă știință a mutațiilor psihologice”. Dimensiunii epopeice a creației lui Rebreanu, remarcate de cei mai pătrunzători dintre exegeții săi anteriori, i se atribuie, în viziunea lui Lucian Raicu, certe premise intelectuale. Intențiile scriitorului sunt făcute să participe la plăsmuirile sale. iar semnificația, profundă a acestor plăsmuiri te de a participa la misterul existenței și al eternității.

Marea intuiție a lui Lucian Raicu este însă aceea de a căuta și a descoperi această tensiune spirituală înaltă, nu în comentariile romancierului, nici în scenele patetice sau lirice din romanele sale, ci în reprezentarea severă și demnă a cotidianului, în înregistrarea exactă a dramelor mediocre, în materializări vigurcase, în replici tocite de folosință și reaprînse ca într-un rit.

În cadrul unei exegeze exemplare, care nu *g* decât dezvoltarea acestei intuiții fundamentale, criticul suspectează tocmai *banalitatea* momentelor alese de romancier în aplicarea sa la concretul existenței. Un contact intim și de durată cu opera îl face pe exeget să pătrundă în zonele ei de animație profundă. Reacția este un fel de „înstrăinare” eficace: cele mai prozaice situații devin enigmatice și neverosimile,

gesturi ele o perfectă normalitate aparentă sunt străbătute de curenți inefabili, cuvinte simple, funcționale își amplifică sensurile ca cercurile stârnite în apă. Platitudinea la Rebreanu este „amenințătoare”. Adevărata realitate a operei lui este accesibilă doar prin refacerea unui transfer simbolic; lumea lui este o metaforă a sufletului: „... Epica pro Pnu-zisă devine numai semnul, numai aparența, uneori paradoxală, a unui joc de imponderabile ce se desfășoară în subteranele vieții sufletești”.

1

Căutând o realitate transcendentă anecdoti cu propriu-zise, criticul pune în lumină de fapt, „poezia” prozei lui Liviu Rebreanu. iată de ce cred că nu exagerez spunând despre comentariul său că pare a fi aplicat la poezie. Comentatorul stabilește temele principale subliniază leit-motivele și procedeele predilecte, lansează citate din abundență, își sună la ureche fraze „incolore” ca pe niște memorabile versuri. (Paginile de vibrantă analiză a *Ciulendrei*, de pildă, sunt revelatoare în acest sens.)

Poezia prozei lui Rebreanu vine din acuitatea și adâncimea observației și se confundă cu însăși filosofia ei latentă. Către această identificare tinde întreaga argumentație a lui Lucian Raicu, și „nexusul” cărții sale se află în aceste fraze: „Obiectivitatea epică a romanelor sale reflectă în planul artei obiectivitatea ideilor sale; acestea nu sunt «idei personale» ci cristalizarea aproape impersonală a unei largi experiențe colective. Rebreanu, în fazele majore, n-are «păreri», ci idei generale, atitudini largi și sentimente unitare, care cuprind în sfera lor nu o porțiune a vieții, ci viața în toate dimensiunile... Originalitatea superficială a ideilor ar fi compromis viziunea epopeică, ar fi produs o operă cel mult interesantă, în niciun caz grandioasă”.

Acordurile solemne ale acestor propoziții găsesc în auzul cunoscătorilor ecouri familiare. Nu altceva spunea G. Călinescu în încheierea cărții închinată lui Ion Creangă, creatorul geial „anulat ca individ și fortificat ca exponent”. Dezvoltând, probabil, sugestii oferite de textul călinescian, L. Raicu își înnobilează exegeza printr-o *perspectivă mitică*. Poezia lui Rebreanu vine din esențializare, filosofia, din impersonalitate, măreția lui este – ca și a lui Creangă – anonimatul.

Analiza fecundă în sugestii impusă de critic suitei romanelor lui Rebreanu verifică din acest unghi șansele fiecăruia în fața posterității imediate, dar și organicitatea profundă a operei în integritatea ei. L. Raicu demonstrează coerența interioară a unui roman plecând de la observația că fiecare moment al acțiunii lui poartă germenii evoluției ulterioare (vezi analiza scenei inițiale din *Pădurea spânzuraților*), descoperă apoi comunicarea vitală între diferitele apariții (nuvelele „țărănești” au fost trase în *Ion*, *Crăișorul Horia* pregătește *Răscoala* etc.), urmărește, în fine, „rădăcinile biografice” ale creației. Aproape fiecare roman al lui Rebreanu își găsește originea într-o experiență morală a autorului, și însuși stilul „obiectiv” al prozei sale nu e decât „o formă de protecție a emoției periclitată” de contradicțiile și deziluziile vieții. „Tehnica epicii e încercată de Rebreanu cu propria-i ființă” – scrie L. Raicu.

Cine știe să citească își dă seama îndată că analiza în succesiune cronologică a romanelor

— 1 propune, dincolo de respectarea unor tipare clasice de procedură, obiective îndrăznețe căror noutate în contextul criticii și istoriografiei noastre rămâne încă să fie apreciată. Criticul stabilește vârstele „interioare” ale creației în afară și uneori chiar în contradicție cu evidența bibliografică. La adevărurile cunoscute ale istoriei literare el adaugă ipotezele unei psihologii a creației.

Cartea lui L. Raicu este cartea unei pasiuni care măsoară un deceniu, dar pe care nu cred s-o istovească decât o viață. S-ar părea că însuși criticul își rezervă dreptul de a reveni într-o altă vârstă asupra ei, într-atât de generoase sunt premisele clădite și atât de evident este refuzul de a da lucrării conture definitive. Postamentul ridicat este impunător, liniile mari ale statuii se întrevăd, dar expresia nu se întipărește în piatră dură. Sculptorul întârzie să-l înlocuiască pe arhitect. Nu e vorba cătuși de puțin de incapacitate, ci de o anumită concepție referitoare la exegeză. Criticul intră în asemenea relație cu eroul său încât orice urmă a propriei prezențe i se pare o impietate. El își interzice orice intervenție care, atrăgând atenția la spectacolul ei, ar acoperi emanația inefabilă a operei. Comentariul său se păstrează mereu în umbra textului disprețuind posibilitatea unei existențe

autonome. Punerea în scenă a ideilor, premeditarea efectelor, retorica elementară a demersului critic sunt absente. Rareori afirmațiile sale sunt concludive în mod lapidar și memorabil, de obicei discursul este sinuos, perifrastic, prevenitor. Stilul împrumută acea „stângăcie pregnantă” descoperită în scrisul autorului studiat.

În această carte L. Raicu acceptă ca Rebreanu să însemne totul și el nimic.

Aceasta e modestia, dar și ambiția lui. Pentru ca opera să apară absolutizată, criticul o îndepărtează de înseși intuițiile sale într-un teritoriu de aproximație și așteptare. Ca și cum i-ar sta în putință să afirme și în același timp să se sustragă propriei afirmații. Acesta e marele gest retoric într-o carte care refuză retorica.

octombrie 1967

Matei Călinescu:

„ASPECTE LITERARE”.

E îmbucurător să constăți în câmpul literaturii noastre contemporane afirmarea din ce în ce mai prestigioasă a unei critici numite, protector și convențional, „tânără” (atribut de pură anecdotică!), când ea este, de fapt, dotată cu mari posibilități și are personalitate. Văd în eforturile ei pasionate ambiția de a egala – ca altitudine spirituală – achizițiile reprezentative ale tradiției noastre intelectuale, mai vechi sau mai recente. S-a și vorbit, de altfel, de o „școală Vianu”, de o „școală Călinescu”. Referința e mai îndreptățită în primul caz, căci, în ce-l privește pe George Călinescu, nu se poate vorbi de metodele unei școli, ci numai de seducția unui stil ce rămâne imprescriptibil și inimitabil. Termenul de „școală” trebuie înțeles, deci, mai mult tipologic decât pedagogic, oricât dialogul viu susținut cu asemenea înaintași a avut consecințe pentru cei apți să-i valorifice îndemnul. Mult mai nimerită în cazul acesta este formula lovinesciană de „posteritate critică”.

Al doilea volum al lui Matei Călinescu adună câteva eseuri de istorie literară și o suită con

— Rnporană de cronici. Între cele două compartimente ale cărții nu se pot stabili deosebiri importante. Autorul își tratează de fiecare dată obiectul cu egală seriozitate și la egală distanță de pedantismul

suficient sau de improvizația „genială”.

Surprinzătoare și plină de farmec mi se pare, înainte de orice, consecvența, așa zice chiar obstinția, cu care Matei Călinescu ține să se disocieze polemic de unele păreri ale ilustrului său omonim. Astfel, el refuză să admită ideea lui George Călinescu despre o „poză” bacoviană și face demonstrația tendinței permanente spre anonimat a poetului (*Universul liric al lui Bacovia*). Propoziția călinesciană referitoare la „umorul fără intenție” al lui Minulescu e contrazisă cu argumente de psihologie a artistului: „... Dacă la început elementul de exagerare comică se va fi infiltrat, discret și neobservat, în țesătura fastuoasă, cu motive exotice și familiare sau banale (combinație cam barocă) a poeziilor minulesciene, e cert că în timp poetul a căpătat conștiința mijloacelor sale, a structurii talentului său, făcând umor deliberat și neechivoc (*I. Minulescu sau resursele umorului liric*). G. Călinescu vede în predilecția lui Arghezi pentru microcosmul delicat „manierismul arghezian, care constă într-o afectare de minuscul, de fa-miHarități”. Matei Călinescu se declară nemulțumit și, dintr-un unghi de vedere divergent, consideră regăsirea copilăriei și a simplității ca o restabilire a echilibrului unui eu torturat de dilemele tragice din psalmi” (*Dialogul poetului cu copilăria*).

La o lectură paralelă mai atentă, aceste texte, ce se înfruntă peste ani, încep să comunice. Comunicarea se arată a fi continuitate esențială, deasupra opoziției manifeste. Replica este dezvoltarea unei sugestii a textului inițial, o virtualitate a lui, care – descoperită – îl face să re trăiască într-o nouă ipostază. Exegeza călinesciană are această facultate miraculoasă de a stimula o altă inițiativă, fie ea revizuire sau negație, inițiativă care rămâne originală și îndatorată în același timp.

„Se apropie de mine cei care fug de mine” – spunea odată G. Călinescu. Refuzând mimetismul facil și fără speranțe, Matei Călinescu se apropie delimitându-se, adică asimilează. De altfel, pentru cine a pătruns cu atâta decizie și simpatie în „structura spiritului călinescian” (vezi eseul așa intitulat), atitudinea polemică nu este altceva decât un mod de a iubi și de a o mărturisi, în aceste condiții, *polemica devine o variantă intelectuală, lucidă a idolatriei*.

Fascinat de vertiginoasa idee a lui G. Călinescu și împărtășind

viziunea sa asupra literaturii și artei în general. Matei Călinescu arată o concepție radical deosebită în ce privește critica. Aceasta trebuie să fie, după cobiectivă și exactă. Artă și critică sunt două destine ce trebuie să rămână paralele, Stilul

J 90

său este sobru, fără farmece auxiliare. Matei Călinescu are *ținută*, modelul posibil pe această linie e, desigur, Tudor Vianu, profesorul de discreție stilistică și acuratețe abstractă.

Mi se pare simptomatic pentru definirea lui Matei Călinescu faptul că, atunci când apelează la o metaforă, se simte obligat să-i precizeze semnificația într-o paranteză, pentru a evita eventuale confuzii. Din această implicită „separație de bunuri”, mai bine zis de mijloace, între artă și critică, s-a putut crea impresia, îndreptățită ele altfel, a unei atitudini glaciale a criticului. E vorba, în ultimă instanță, de o renunțare din care el își face o demnitate. Așa apare distanța critică. Iată și un fel de „Ars poetica”: „Dacă poetul are aripi, pe care și le flutură spectaculos, străbătând spații întinse, criticul adevărat, pășind sobru pe bulevardele geometrice ale științei, are, sub aparența lui modestă, aripi crescute înăuntru: aripi care se deschid în lumea ideilor și care-i permit să refacă, pe alt plan, itinerariul misterios al poetului”.

Forța de atracție a investigației sale o dau într-adevăr ideile. O adevărată frenezie ideatică străbate scrisul lui Matei Călinescu. Critic înzestrat cu o largă receptivitate și capacitate de înțelegere, mișcându-se cu siguranța cunoscătorului de surse primare prin câteva „teraturi, el notează observații inedite pline „6 finețe și adevăr, din care alegem doar că

191

În poezia lui Ștefan Petică, de pildă, criticul întâlnește „candori preraphaelite”, în ultimele compuneri ale lui Blaga, vede influența formelor „acelui lirism gnostic al poeziilor orifice goetheene”. Elementul banal la Bacovia e o „metaforă potențială” pentru un „banal metafizic, categorial, înspăimântător pentru imaginație”; lugubru în poezia lui Minulescu are un „substrat bonom și chiar optimist; comicul arghezian vine „dintr-o puternică impulsie spre degradare a

«poeticului», așa cum numai un mare poet o poate resimți”; în poezia lui Nichita Stănescu, „totul se spațializează poetic, chiar și durată” etc. Adrian Păunescu – tânărul poet ultravital, gâlgâitor de talent și risipitor în același timp, este „fixat” într-o propoziție: la el „uneori actul expresiei precede cu puțin emoția, ușurându-i și grăbindu-i declanșarea”.

O!

Fiecare din aceste idei critice constituie o ipoteză, o cale posibilă în explicația unui creator. Ele sunt începuturi de structuri. Aceasta e și metoda lui Matei Călinescu de a aborda un scriitor. După un foarte precaut examen critic al soluțiilor anterioare, el lansează o idee-ax, ce se amplifică apoi și se verifică prin interogațiile succesive ale operei. Criticile lui: Matei Călinescu sunt niște „demonstrații”. N e vorba numai de un principiu deductiv, ci și de un mod propriu de a-și organiza intuițiile. Raportarea permanentă la realitatea operei ca la un factor de stabilitate îl ajută pe critic să se ferească de interpretările abuzive și să corecteze” în câteva rânduri chiar viziunea călinesciană.

Semnificativ în această ordine de idei este studiul închinat lui Minulescu, la ale cărui concluzii îmi permit o observație: dacă admitem că umorul poeziei minulesciene este deliberat și că poetul este un „parodiator al simbolismului”, nu putem trage încheierea că și parodia la adresa simbolismului este conștientă. „Nu știm dacă poetul va fi fost conștient pe deplin...” – scrie Matei Călinescu. Dar parodia lui Minulescu la simbolism este rezultatul unei insuficiențe și, ca atare, involuntară în instanță absolută. Și apoi o parodie ce acoperă o bună parte dintr-o operă trădează bovarismul artistic al autorului, nicidecum rezerva sa ironică și critică.

„Revizuirile” sale Matei Călinescu și le face în numele obiectivității, al exactității și, uneori, chiar al evidenței. Efortul său se îndreaptă spre explicarea operei, în așa fel, încât fiecare din elementele ei constitutive să fie cu adevărat reprezentate. Această preocupare consecventă îl face impenetrabil la seducția unor ipoteze îndrăznețe, dar unilaterale, și, e & atare, improbabile. Dar, în același timp, strecoară în analiza sa o anumită indiferență la valori. Criticul se apropie cu aceeași înțelegere de Bacovia, ca și de Minulescu, de pildă,

Pentru a nu mai vorbi de autorii contemporani. Dacă dorința de *clarificare* este firesc să fie constantă pentru fiecare autor, *vibrația* criticului trebuie să se audă diferențiat. Nu diversitatea scriitorilor comentați deconcertează în culegerea lui Matei Călinescu, ci egalitatea de tratament. Criticului îi lipsește un *sentiment* mai acuzat *al opțiunii*.

februarie 1966

„ESEURI CRITICE”.

Remarc în noul volum al lui Matei Călinescu rafinarea concepției și a expresiei, însoțind o înclinație tot mai energică spre eseu. Dacă e posibilă o definiție a eseului, specie de ireductibil proteism, în care aglomerarea de probe tinde să pulverizeze orice canoane, atunci desigur că elementul repetabil îl constituie refuzul reconstituirii integrale și sistematice. Neavând insistența tulburătoare de a „epuiza” un subiect, eseuul satisface în alt fel și pe alt plan mirajul ambițios al *totalității*. Lui îi rămâne să dea sugestia acelei *totalități* armonioase sau contradictorii reprezentată de *personalitatea* care se află la originea sa. Un veritabil eseu a fost întotdeauna, chiar când și-a interzis să fie, o confesiune intelectuală, luând ca pretext opere, autori sau idei.

Dorința lui M. Călinescu de a fi un „creator” care nu se mai ignoră (cum s-a întâmplat în volumul anterior *Aspecte literare*) determină alunecarea către eseu, dar și cristalizarea concepției sale despre critică. Se poate observa mai întâi cum o ridicată conștiință a specificității produce un concept larg de literatură și mijloace de investigație adecvate. M. Călinescu știe că arta rezistă operației de reducere intelectuală pe care o presupune orice critică și de aceea are înțelepciunea resemnată să râvnească pentru comentariul său starea naturală a citatului.

O incursiune savantă în istoria unui motiv liric este făcută să se sfârșească în perplexitate, bineînțeles retorică: „... simt că am ajuns la capătul ei ușor derutat parcă de atâtea răsfrângeri culese din marile, și misterioasele oglinzi ale poeziei. E o dulce derută, însă, cu atât mai dulce, cu cât mă împiedică să ajung la vreo încheiere. As mai putea adăuga și altă explicație a absenței unei concluzii: poezia se are Pe ea însăși drept concluzie”.

Din înțelegerea operei de artă ca teritoriu „deschis”, de polivalență simbolică, autorul deduce și legitimează existența diversității de metode și stiluri în critică. Refuzul prejudecăților de tot felul e implicit, dar interesant e faptul că nu atât dogmatismul principial e vizat (acele „universale și placide consensuri”), cât o variantă a lui, „unilateralitatea” (sau dogmatismul subiectivității), iar tactul criticului e de a nu înlocui un exclusivism inacceptabil cu propriul exclusivism. Într-un nobil efort de receptivitate și de armonizare, el tinde să integreze soluții divergente și să găsească un plan posibil de convergență, care să le valorifice în cel mai înalt grad. Pe un fel de „via media” între critica „creatoare” și critica „totală”, M. Călinescu ajunge la un punct de vedere propriu. Astfel, el recunoaște poezia criticii, dar nu o urmărește în formele ei „declarat individualiste”, nici în mecanismul spectaculos și insuficient de revelator, uneori, al metaforelor, ci în atmosfera spirituală specială a unui comentariu, în finețea unei disocieri, în zonele dificile ale ideilor. „Rigoare” și „poezie” sunt termeni între care nu există, după el, succesiune, nici coexistență, ci pur și simplu identitate. Criticul vorbește într-un loc de „seducția rigorii”, de „coerența interioară, secret poetică” a unei personalități, într-altul, de „latura poetică” a... etimologiei, și e meritul său de a fi adâncit perspectiva pentru a surprinde valorile lirice ale experienței intelectuale.

Dar critica – și acum atingem miezul vital al concepției lui Matei Călinescu – „nu începe, ci doar sfârșește prin a fi poezie. Primordial, ea trebuie să fie o filosofie a poeziei... să iubească poezia până la uitarea de sine, până la obiectivitate și până la rigoarea de gheață a ideii”. Adevărata poezie a criticii e întotdeauna subtextuală și secretă și se obține prin renunțarea la subiectivitate, ca afirmare tranșantă și exclusivă, în favoarea elocvenței în sine a ideilor. Inutil a mai observa că aceste propoziții nu exprimă în activitatea criticului o aspirație, ci o stare de fapt.

Pe Matei Călinescu îl deconcertează profund excesele de intoleranță ale autoafirmării, ca și spectacolul ei, cu gratuități și stridențe inevitabile. Cabotinismul e detestat chiar atunci când capătă autoritatea unui stil, și orice manifestare expresă și directă a

personalității în critică devine susceptibilă de impostură. Atitudinea este apreciată drept „poză”, și grija autorului este de a se menține într-o neutralitate care nu e decât o formă de pudoare și de...; prudență. El caută întotdeauna un spațiu unde aprecierea care angajează să nu fie necesară. Chiar când regimul de simpatie al exegezei îl obligă să se exprime pe sine, refuză să „participe” la subiect și impune eseului său un aer destins, degajat, de „promenadă literară”.

Cu modestie și eleganță sobră, Matei Călinescu se abține să dea interpretărilor sale valori de șoc. El nu-și „aranjează” premisele în vederea unor concluzii, cu orice preț originale și tulburătoare, ci, dimpotrivă, la nevoie, își pregătește cititorii pentru soluția paradoxală cu ticul pozitiv al „universitarului”.

Ceea ce i se poate reproșa este faptul că refuză programatic să *creadă* în structurile descoperite, în plăsmuirile proprii, invocând un al realității”, care nu trebuie însă confundat cu *spiritul critic*, deși acesta îl presupune.

Sigur că mobilul acestei inhibiții este oroarea resimțită față de „poză”, dar însuși actul expresiei include acest risc, și așa-zisa naturalețe a unui stil rămâne tot un mod de a poza, ca de altfel, și propria-i detașare elegantă. Iar câtă vreme dăm scrisului valoare existențială, un impuls autentic reprimat consecvent riscă să fie pierdut cu totul, după cum o „poză” repetată cu obstinație devine definitorie ca o obsesie.

Matei Călinescu nu vrea să rămână în scrisul au, și frecventează zonele înalte ale speculației pentru a reduce posibilitățile pasiunii și a evita adeziunile fățișe sau resentimentele. Problematizarea este concepută ca un exercițiu de obiectivare. Criticul își cultivă, în sens goet-hean, *calitățile*, nu *particularitățile*, și ambiția sa – clasică – este de a fi creator prin impersonalitate.

Undeva, în cuprinsul eseului închinat lui Tudor Vianu, întâlnim următoarea observație: „Vianu nu era un luptător, sau era unul, dar oare se împotriva, în locuri ascunse ale spiritului, doar lui însuși”, în aceste rânduri, ca în atâtea altele, M. Călinescu se poate privi și recunoaște ca într-o oglindă. Nici el nu este un „luptător”, și retragerea din critica curentă îmi pare simptomatică. O tensiune interioară,

secretă străbate și scrisul său. Oricât ar încerca el să dea dilemelor sale profunde o soluție de

'98

echilibru și să amâne până atunci expresia lor unitatea de structură la care ajunge astfel nu i se pare a fi numai un refugiu. Formula pe care și-a ales-o nu îl exprimă în întregime, și autorul însuși pare să mizeze pe complicitatea unui cititor capabil să intuiască, dincolo de evidențe, virtualitatea dialectică semnificativă. Iată, de pildă, e vizibil că pentru el fervoarea e indecentă sau, în orice caz, spectacolul propriei fervori. După ce compune un portret „maternilor” – discipolii fervenți ai scriitorului pe care el însuși îl iubește – se retrage din cadru, discret și melancolic.

Presiunea implicitului rămas neexprimat anulează distanța critică impusă și produce o nostalgie a celui ce oficiază după vibrația pură. „Poezia” criticii lui M. Călinescu vine, desigur, din coerența semnificativă a ideilor, dar și din această *nostalgie a participării directe, explicite, nu implicite*. Poezie și nostalgie pe care cultivarea statornică a eseului nu face decât să le potențeze.

Presiunea implicitului rămas neexprimat anulează distanța critică impusă și produce o opere. Explicația o găsesc, înainte de toate, în dualitatea sa intimă de structură. De altfel, Predilecția sa pentru autorii disimulați sau „deformați” de posteritate nu este de loc întâmplătoare. El își plasează ancheta critică în intervalul interior dintre un autor sau un erou reprezentativ și miturile generate (D. H. Lawrence, hamletismul, donquijotismul), sau insistă să descopere eul profund și semnificativ al unui scriitor dincolo de expresia directă și uneori chiar împotriva ei. Așa se întâmplă în excelentul profil închinat lui Ion Vinea din care citez un fragment: „... Ca orice ddisimulare superioară, nici aceea a lui Vinea nu constituie o anulare a sincerității, ci doar o formă a ei, indirectă, desigur, dar perceptibilă pentru ochiul exersat să pătrundă aparențele înșelătoare. (...) Pentru o structură ca aceea a lui Vinea, arta e parcă o formă de înstrăinare, o formă de detașare de sine: poetul ascultă acea «străină gură» povestind, în cuvinte îndepărtate, propria-i viață ca pe a altcuiva. Este, aceasta, esența însăși a stării elegiace”.

Un *elegiac* îmi pare a fi și Matei Călinescu, un elegiac cenzurat prin idei.

mai 1967

N. M a n o lescu:

„LECTURI INFIDELE”.

Motiv de melancolie – nu se poate vorbi, totuși, despre această frumoasă carte evitând întâmpinări mai vechi sau mai recente cu privire la ceea ce s-a numit *mimetismul călinescian* al autorului ei. Ne trebuie însă atâta umor cât să nu ne crispăm de revoltă și atâta simpatie cât să nu-l trecem cu vederea.

Dacă seducția exercitată de stilul călinescian intră în definiția de acum a criticului, urmărirea efectelor ei ridică probleme delicate și, în orice oaz, mai complexe decât pot părea acelor care cred a găsi dovezi de epigonism în predilecția pentru anumite cuvinte sau turnuri de frază. Realul nu trebuie confundat cu evidența.

Un călinescianism profund există și e greșeala lui N. Manolescu de a-l împinge în umbră cedând la cea mai facilă dintre atracții – aceea a ticurilor verbale și de gesticulație.

Debutul timpuriu și ritmul aproape sufocant a-l cronicii săptămânale, imediat impus, nu aveau cum găsi la N. Manolescu acea forță de inaugurare trebuitoare, și tânărul critic, așteptase găsească pe sine, re trăiește drameletând textelor călinesciene și exersează parafraza cu virtuozitate. Dar Călinescu e cultivat nu numai din neputința de a începe cu resurse proprii ci și din dorința de a privi de pe culmi intelectuale. Mimetismul călinescian este, deci, *alegere*, stârnire, exercițiu fecund. Criticul tânăr se mișcă atât de dezinvolt în spațiul călinescian și poartă masca maestrului cu atâta siguranță și demnitate, încât trebuie convocată anterioritatea certă a modelului, pentru a risipi posibile confuzii. El are în grad așa de mare impresia că descoperirile călinesciene îi aparțin – o dată ce le întâlnește și le reparcurge – încât, uneori, comite, involuntar, desigur, impietatea de a trata cutare propoziție aproape ca pe o „*idee primită*”, a cărei paternitate îi pare superfluu s-o menționeze. E drept, intră și puțină ingenuitate în atitudinea lui și nu întâmplător orice complexe de epigon îi lipsesc. Dar de vreme ce o căutare pasionată precede

întotdeauna descoperirea contribuțiilor înaintașului, și acestea, la rândul lor, produc impaciența de a le prelungi semnificațiile, orice eventuală acuzație de servilism și „decadență” e fără sens. Mai mult, e nevoie de vitalitate autentică pentru a rezista la acest fel de mimetism, ce pare a nu fi altceva decât *amânarea propriei dispariții*. Mimetismul lui – N. Manolescu – pentru a încheia odată această discuție – lasă loc suficient pentru *creație*.

Volumul *Lecturi infidele* adună cu discernământ dintr-o activitate de cercetare mult mai întinsă exegeze parțiale și profiluri (*Măști*) închinatelor scriitori atât de deosebiți, încât înclin să văd un criteriu de selecție în ambiția autorului de a se afirma, pe deasupra unor preferințe, în funcție de orice temperament și orientare artistică.

Creangă stă alături de Maiorescu, Bacovia, alături de Ion Pillat, Anton Holban e urmat de Pavel Dan. (Ar fi putut lipsi, în treacăt fie-zis, articolul despre acesta din urmă, de o înă-decvare perfectă, ce secate la iveală „schemele” de analiză ale criticului, făcându-l previzibil.) Ocupându-se numai de scriitori intrați în istoria literară – ceea ce dă volumului său unitate –, N. Manolescu îi supune la exigențele de viziune și de gust ale momentului, verificându-le astfel perenitatea. *Post-fața* volumului aduce, de altfel, în discuție un punct de vedere interesant, după care în traiectoria astrală a operelor de artă deosebirile între istorie și prezent își pierd orice valoare, istoria literară putând fi confundată cu critica: „... câtă vreme literatură înseamnă mai întâi opere și abia apoi legăturile acestora între ele, am putea zice (exagerând, pentru a fi cât mai clari) că literatura n-are propriu-zis istorie, ci o viață deschisă. Ea nu cunoaște trecut sau viitor, doar un prezent perpetuu. Operele adevărate, în care ne oglindim și ne regăsim, ne însoțesc permanent, ca un cer plin de stele, mereu același și °iereu altul deasupra capetelor noastre. Din acest unghi, studiul istoric al literaturii, istoria literară ca disciplină se confundă cu critica”. Proclamarea acestei identități nu e decât un mod de a implica firesc istoria literară în critica propriu-zisă. Nu se refuză istoria, ci numai excesele și... gratuitățile ei din perspectivă estetică.

Dacă am vrea să dăm o formulă tipologică „criticelor” lui N. Manolescu, am spune despre ele că sunt *exerciții superioare de*

integrare. El ajunge la disocieri fine, pline de adevăr propriu și inedit, nu altfel decât verificând în analiza la obiect câte o ipoteză teoretică. Nu rare ori aceasta e câte un „fals precept” călinescian. Astfel, Rebreanu, A. Holban, Călinescu însuși în *Cartea nunții* sunt citați având în față conceptul de roman ca mișcare a unei „umanități canonice”. Meditând la dificultățile poeziei pil-latience, criticul regăsește pozițiile demistificatoare ale unei estetici moderne, antiromantice (Valéry, de pildă) cu privire la „sinceritatea” în lirică: „... poetul se definește nu prin trăire, ci prin capacitatea de a-și proiecta simțămintele într-un spațiu nou, care nu e psihologic. Poetul nu transmite, ci creează emoții”. Altundeva, dezvoltând tot o sugestie călinesciană referitoare la „satanismul” bacovian ca „stil al pateticului”, N. Manolescu face să cadă peste portretul închipuit lui Bacovia acest final tulburător și memorabil: „Bacovia își compune, ca Macedonski, o mască, își face din suferința un stil, o convenție, care e manierismul decadent. Transcrisă pur și simplu, ca într-un jurnal intim, suferința lui ar fi mai degrabă incoerentă. Ea are nevoie, spre a fi ce e, de o «interpretare», nu oricum, dar de una plină de gravitate și patetism. Bacovianismul e o haină de teatru, o poză patetică a nebuniei”.

Lecturile injidele confirmă impresia pe care au lăsat-o cele dintâi cronici ale autorului – și anume aceea că N. Manolescu este cel mai „chemat” dintre criticii noștri să discute poezia. El reconstituie cu mijloacele imprescriptibile ale sugestiei universul unui poet, aleargă pasionat după câte un „aiurea” al creației, unde îi place să ne convingă (și reușește!) că se ascunde accentul ei ireductibil, pentru a se retrage apoi, afectând un fel de neputință care e eleganța sa. Hotărât, privilegiul poeziei e unul din atributele esențiale ale criticului de rasă.

În fine, „infidelitatea lecturii” ... Ingenioasa formulă nu vine din teribilism, juvenil, ci din inițiativa cu totul lăudabilă de a scoate demersul critic din tiparele tradiționale. De altfel, ostentația în singularizare a acestui critic excepțional se explică prin dorința firească de a grăbi cristalizarea conștiinței despre sine a publicului și a inițiaților în profesie. Iar cutare extravaganță comisă nu vrea decât să camufleze elegant rigorile la care se supune un om retras în scrisul său ca-ntr-o asceză.

„Infidelitatea lecturii” se arată a fi o dificilă libertate. Numai prin infidelitate față de lecturile anterioare se poate ajunge la posibilitatea de a „inventa” realitatea infinită a operei. Adevărata „infidelitate” este – așa îmi place să interpretez rândurile postfeței lui N. Manolescu – capacitatea rară de a trece virtualitățile unei creații într-un „halo” de legendă. A dovedi existența unei opere înseamnă a descoperi transcendența ei.

Călinescianismul profund al autorului e tot cuprins în aceste cutezătoare afirmații.

Lecturi infidele – iată un titlu la care Călinescu ar fi exclamat. El, cel care a făcut din atâția scriitori ai noștri adevărate mituri personale.

Oricât de „exacte” vor fi fiind „lucrările” ulterioare ce s-ar încumeta să le conteste, noi nu vom înceta să credem, în „infidelitatea” lor, A scrie „exact” (din principiu sau din... instinct) despre acea viață lunecătoare în timp care e opera de artă înseamnă să descoperi adevăruri (necesare), simptomatice pentru o epocă și sortite să devină curând locuri comune sau cel mult prejudecăți, „infidelitatea” călinesciană fiind puțința rară de a produce acele seducătoare ficțiuni verosimile care nu se încredințează atât certitudinilor istoriei, cât riscurilor posterității.

Dintre „lecturile infidele” ale lui N. Manolescu, le chem pe cele mai fidele lui însuși – pătrunzătoarele comentarii la Rebreanu și contribuția decisivă care cuprinde cea mai coerentă și convingătoare imagine a lui Ion Barbu din critica noastră –, în sprijinul părerii că autorul va fi îndreptățit să-și compună din propozițiile „postfeței” nu numai un program, ci și un autoportret.

august 1966

Av ei t i sment 5 t

POEZIE”.

Nichita Stănescu 11

„11 elegii” 11 „J”.

„Oul și sfera” 17... –”.

„Obiecte cosmice” 17 –:

Cezar Baltag 24.

„Monada” 24 „<;

! –; t!"".

Grigore *Hayiu* 31

„Sfera gânditoare” 31

Marin Sorescu 36

„Tinerețea lui Don Quijote” 36

Ion Alexandru 43

„Infernul discutabil” 43; – ... *Adrian Păunescu* 49

„Mieii primi” 49

„Fântâna somnambulă” 55:

Gheorghe Pituț 62

„Poarta cetății” 62 "".

„Cine mă apără” 66).

Constanța Buzea 72...

„La ritmul naturii” 7Î „Norii” 77